BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XII - NUMERO 6 - GIUGNO 1951

Ancora del teatro come spettacolo

Come veggo continuamente dalla lettura di scritti di « specialisti » di storia o critica teatrale, la distinzione che ho operato fra teatro come poesia o letteratura, e teatro come spettacolo visuale e cioè in sostanza, con altri mezzi di comunicazione, cinema e storia del cinema, è stata tutt'altro che bene intesa, ed è ben lontana dall'essere seguíta e tanto meno sviluppata.

É ciò avviene non senza sensibili ed anche gravi conseguenze di equivoci, od anche piú semplicemente con quella dell'immobilità improduttiva dei problemi di questa materia, segnata in modo eminente dal conformismo delle interpretazioni storiche ed estetiche.

Alcuni anni addietro è apparso in Italia un volume per molti versi utile, specialmente nella documentazione e nella illustrazione, spesso risultato di ricerche personali pazienti e fortunate, od anche per la prima volta sistematiche, dico la *Storia della scenografia italiana* del Mariani, pubblicata nel 1930.

Senza voler disconoscere in alcun modo gli aspetti positivi di quel lavoro, si debbono tuttavia formulare delle esplicite riserve sulla sua impostazione e sulla sua condotta. Poiché l'insufficienza o l'approssimazione nel chiarimento delle stesse premesse estetiche e metodiche ha determinato, com'è inevitabile, anche deficienze o storture storiche, che ad una piú attenta riflessione e revisione appaiono subito evidenti.

Il Mariani non si è posto con rigore il problema, primo e condizionale, di dare una definizione precisa e convincente del termine stesso di « scenografia », e si è limitato ad accettarne, senza discuterla o sottoporla a critico vaglio, l'accezione comune o piú diffusa. Egli scrive, infatti, che la « scenografia non è né architettura, né pittura, né scultura, ma *un poco la sintesi* di queste tre espressioni ». Dalla stessa incertezza del dettato (*ma un poco...* quanto? e come precisamente?), è chiaro che non ha insistito nello stringere, nel determinare. E, intanto, si tratterà, cosí posta, di una *sintesi*, che è risoluzione connessa e spiegata, motivata esaurientemente in tutti gli elementi o momenti che la compongono, o non piuttosto di un puro e semplice *aggregato*, empiricamente o residualmente riasseverato?

E' palese che è vero il secondo caso. Altrimenti, si dovrebbe pensare che scultura, pittura od architettura non abbiano pieno ed esauriente significato e valore di per sé, che per averlo esigano un comple-

tamento organico, e che soltanto la loro somma, la quale sarebbe poi la « scenografia », sarebbe artisticamente valida. Oppure si apre l'adito alla supposizione che, oltre alle forme di espressione figurativa presupposte una per una (pittura, scultura, ecc.), ve ne siano altre gradualmente piú valide, a seconda della loro unione o somma parziale, per esempio di pittura + scultura, di architettura + pittura, e via. Proposizioni che non hanno bisogno, nella cultura moderna, di avere particolare dimostrazione di assurdità o di superficialità.

Il Mariani insomma manca al debito di porre e dibattere il problema nella sua intrinseca formulazione: la scenografia è essa stessa arte figurativa? E allora la si deve come tale correttamente dedurre. Oppure essa *si vale* delle arti figurative già note e definite, componendole, per un atto od espressione nuova? E allora si deve definire con esattezza la possibilità e la validità di questo rapporto.

Ma questa insufficienza si vede derivare, piú generalmente, dal concetto poco determinato che il Mariani ha del teatro medesimo, il quale per lui rimane la risultante di una somma di attività estetiche, ed anche intellettuali e pratiche, diverse ed anche disparate. Il teatro « risulta da forme di meccanica, plastica, pittura, musica, poesia ». C'è tutto, dunque, e si tratta di quella super-arte, che trovò il suo massimo teorizzamento nell'estetismo di Riccardo Wagner, e nel mito da lui proposto dell'« arte suprema » come combinazione di tutte le arti, cioè somma quantitativa nella quale le arti erano ridotte a fattori, tutti egualmente limitati, insufficienti, ed incapaci di espressione se non appunto nella loro aggregazione. Teoria verso la quale è tuttora valida la dimostrazione dello Hanslick, che nel rivendicare la piena autonomia e capacità espressiva od artistica della musica, indicò anche con la massima chiarezza come, in tal modo, le supposte arti frammentarie o addizionali fossero ridotte a meri simboli del concetto, del sentimento, del senso, e di altri contenuti, e l'arte stessa nel suo principio venisse ad assumere l'aspetto di eccitamento passionale e di attività pratica.

E che qualcosa di simile, consapevolmente o meno, sia avvenuto anche al Mariani, lo mostra un'altra sua passiva accettazione, che è del resto conseguenza dell'oscurità o approssimazione del suo concetto estetico. E cioè il pregiudizio della *funzionalità* del teatro medievale, al quale è attribuito esclusivamente un ufficio di « chiarezza esplicatrice », appunto, di un determinato contenuto, per cui tutte le espressioni originali e caratteristiche del teatro si abbassano a mezzi, a funzioni strumentali di quel contenuto che esplanano e nel quale si suppone stare l'unico e reale valore del teatro.

Per il Mariani infatti il teatro medievale si esaurisce nella funzione pratica di « far rivivere davanti agli occhi dei fedeli... i principali fatti sacri, con una *evidenza* e *plasticità,* quali non potevano avere nemmeno le arti figurative ». E proprio alle arti figurative, di fatto, fu attribuita in passato questa esclusiva funzione didattica o gnomica o religiosa nel medioevo, mentre veniva negato insieme come rozzo o barbarico o « primitivo » il loro valore di compiuta espressione; ma ciò aveva per

condizione un'estetica naturalistica che identificasse l'arte con la sua apparenza figurale (come avviene segnatamente nelle ben note opere sull'iconografia medievale e moderna del Mâle).

Ma è vecchio e grossolano concetto dell'arte, caduto non solo col riconoscimento del carattere di autonomia dell'espressione, nella estetica moderna; ma, proprio a proposito dell'arte medievale, secolarmente non intesa e perciò diminuita o cacciata nel limbo, sorpassato e scaduto con gli studi fondamentali di Alois Riegl, e prima del Rickhoff, i quali hanno esaurientemente dimostrato che la cosiddetta rozzezza o inespressività o insufficiente espressività dell'arte medievale, altro non è che un'ipotesi derivata da pregiudizio e da elementare riflessione estetica e storica; e che invece di ben altro si tratta che di una « decadenza » dalla pienezza espressiva attribuita al mito della cosiddetta « arte classica », ma, semplicemente, di una espressione *nuova,* diversa, anche per certi aspetti opposta, ma pienamente valida e compiuta nella sua determinazione.

Era il caso di fare queste riflessioni, del resto tutt'altro che esoteriche, anche a proposito del teatro medievale, invece di estendere un vecchio pregiudizio, per analogia, anche alla forma di spettacolo che si realizza e si caratterizza nel medioevo. E infatti il Mariani giunge, su quelle basi, ad una conseguente svalutazione del teatro medievale, proprio in ciò che esso, per comune constatazione (anche se non debitamente svolta) ha di piú proprio e caratteristico storicamente, e cioè la « successione scenica »: la quale viene spiegata soltanto e semplicisticamente col dire che era il *mezzo* piú facile e palese (sic) « che permetteva al contenuto religioso di esprimersi con la maggiore evidenza ».

Il problema vero, quindi, in queste condizioni viene eluso, e dimenticato. E ciò desta tanta maggiore maraviglia, in quanto il Mariani, sia pure in via esclusivamente empirica, descrittiva o constatativa, non manca di percepire e di porre in rilievo, appunto, queste caratteristiche del teatro medievale, che esigevano adeguato interesse e giudizio di per se stesse, non foss'altro che per il loro carattere di asseverazione decisa, individuata (che sarà, quindi, consapevole, effetto di scelta), di evidenza, di continuità.

Ci sono molti indizi, ripeto, i quali non vengono svolti coerentemente alla natura dei rilievi fatti, per lo schermo che è interposto dalla insufficiente chiarezza estetica, e soprattutto nella distinzione fra teatro come poesia, opera letteraria in sé esauriente, e teatro come spettacolo visuale.

Parlando dei « loca » o « luoghi deputati » della scena medievale, il Mariani scrive che « nel teatro medievale... dominarono forme di *miracolo scenico,* di *dinamismo* e di sforzo drammatico tali da ravvicinare profondamente la semplice (?) scenografia medievale a certi tentativi schematici contemporanei ». E altrove sottolinea il « dinamismo, la drammaticità e successione di scene »; la « evidenza assolutamente *plastica* del dramma umbro »; e parlando dello sviluppo del dramma liturgico dall'officium, e specialmente dall'officium sepulchri, annota

che « da *funzione* (detto nel senso di rito) mimico-religiosa si sviluppa nel vero *spettacolo* che deve essere contemplato »; che il teatro medievale « si svolge in una specie di teoria di scenari »;, e che ha una « possibilità di svolgimento successivo innanzi agli occhi ». E sono da vedere anche le osservazioni dello stesso genere che egli fa a proposito dei *Jeux de cars* di Piccardia, scene sfilanti, quadri plastici semoventi, e sullo « spettacolo trionfante » della *Sacra Rappresentazione* fiorentina.

Ma questi indizi — e quanto già espliciti! — rimangono greggi indizi, e non trovano svolgimento. Nelle stesse espressioni adoperate, anzi, è chiara la persistenza dell'equivoco e della confusione nei concetti base: il termine « drammatico, drammaticità », infatti, ora è reso sinonimo di visualità o di movimento visuale, ora invece relaziona lo « spettacolo » al dramma scritto e recitato. Si resta a mezzo, involuti nella contraddizione irrisolta.

Ciò emerge anche da altri punti, come quando per esempio il Mariani parla dei « cartelli indicatori » con scritte allusive al luogo, posti invece del luogo inteso come identità fisica, o posti invece della rappresentazione diretta ed esplicita del luogo per mezzo di scene. Non si accorge, cioè, che questi cartelli non sono già una scenografia minima, o primitiva, o potenziale, fatta cosí per non saper fare altro. C'era bene stata, del resto, e in tempi di grande sviluppo del dramma come opera letteraria o « genere », una scena cosí povera da essere fissa e sempre identica, o appena segnata da gracilissime allusioni. A parte quindi che questi cartelli indicatori si ponevano già od oramai in tempo nel quale la scenografia dinamica e rappresentativa, descritta dallo stesso Mariani, era in pieno sviluppo ed anche alquanto complessa nelle sue soluzioni, e quindi la ragione addotta di imperizia riesce alquanto poco giustificabile e convincente, è lecito domandarsi se i cartelli cosí usati si dovessero a una ragione di incapacità o di semplice deficienza pratica, la mancanza delle scene disponibili, o non piuttosto significassero qualcosa di ben diverso. Se non siano, cioè, l'indice di una coscienza dell'inutilità, della superfluità, o quanto meno della minore importanza della scena (elemento o fattore visuale), quando prevalesse la poesia detta, il racconto, l'elemento letterario della parola rappresentativa-espressiva di per se stessa, senz'altra necessaria aggiunta. Ecco un problema che si può porre con maggiore precisione e fecondità di risultati, sulla base di piú adeguata esperienza estetica e storica. Che significato reale ha questo attenuarsi o venir meno, in certi casi, dell'elemento visivo-cinetico, nel teatro medievale?

Colpisce perciò la povertà delle conclusioni del Mariani, le quali però non potevano, con tali premesse, avere diverso esito. Alla fine del suo lungo e diffuso discorso descrittivo e documentario sulla scenografia medievale, egli si limita a dire che si tratta di una « scenografia eminentemente plastica e meccanica ». Presupponendo dunque che si tratti di una variante di altre, storiche o possibili, ma di sempre eguale natura e significato. Sfuggono cosí tutti i valori reali di tali forme di attività visuale, dico nella loro *positività,* che è poi la loro verace esi-

stenza storica, che non può essere obliterata o sottratta ad esame, anzi esige di essere spiegata nella sua individua e peculiare determinazione. Questo problema non compare, si è veduto, proprio a causa della negatività pregiudiziale (di strumento o mezzo ad aliud) che si attribuisce alla « scenografia », allo spettacolo, rispetto al teatro supposto esteticamente consistente, in misura essenziale o prevalente (data l'approssimazione dei concetti del M.) nella parola scritta o detta, a fine didascalico o morale. Negatività che è implicita nella stessa subordinazione funzionale che si attribuisce costantemente ed organicamente alla scenografia. Non si sospetta dunque nemmeno che questo « spettacolo », che si impone alla nostra attenzione per la sua continuità, per la sua abbondanza di specificazioni, per la sua *identità,* soprattutto, chiaramente e sviluppatamente definibile, possa avere un valore autonomo, di per sé espressivo, e non soltanto inserviente ad un testo letterario.

Il mancato approfondimento e sviluppo di un concetto chiaro della distinzione fra teatro e spettacolo come forma autonoma di visione o di espressione, causa anche altri difetti di interpretazione storica. E per esempio — ci limiteremo a questo, che si potrebbe però estender ad altri casi nel teatro del Seicento e del Settecento — a proposito della relazione che si istituisce fra « prospettiva centrale », quale fu elaborata dagli artisti e dai teorici del rinascimento, e il teatro come spettacolo.

Il Mariani scrive che si assiste a Firenze al « sorgere delle due maggiori strade » (sic) della scenografia moderna: quella della scena costruita, volumetrica, e quella della scena dipinta (il « semplice telaro »). Nella « scena fissa », ed in tali sue determinazioni, il Mariani vede il contrapposto radicale al teatro medievale: in quanto scomparirebbero il movimento, la dinamica, la successione, propri della descritta scenografia medievale. Senonché (e questo è valido anche in critica d'arte, non soltanto a proposito di scenografia) il Mariani non si accorge che la sua distinzione è soltanto empirica, di superficie, e perciò illusoria. Perché, col « forame di prospettiva », con la prospettiva scenica, non è già che scompaia sempre ed a priori il valore dinamico, di movimento, di successione della visione. Basti per questo osservare che al posto della successione per *allineamento,* paratattica, del teatro spettacolare medievale, si sostituisce — ma è una consecuzione, un proseguimento in altra forma, è chiaro — un movimento, una dinamica visuale nella terza dimensione, *in profondità.* Ma in questo trasferimento si tratta sempre di successione visuale, di visione spettacolare di movimento! Ed è subito evidente la conseguenza che questa osservazione propria assume, nel determinare l'interpretazione storicamente rispondente della fenomenologia del teatro rinascimentale, la quale nel testo del Mariani subisce, ovviamente, una semplificazione ed una conformità, che pesano nel caratterizzare, per esempio, Brunellesco e Genga, oppure la concezione del Palladio di fronte a quella del Serlio e dello Scamozzi, veramente troppo indifferenziate, come frammenti od esempi parziali di una sistematica sostanzialmente identica, il che chiaramente non è, bastando per vedere le differenze palmari un esame e un raffronto delle opere,

ricche di soluzioni l'una all'altra esclusive, e bene individualmente caratterizzate.

Con molta speranza, dopo questa esperienza insoddisfacente, oltre i molti pregi dell'opera, ho aperto il volume recente del D'Amico, la *Storia del teatro drammatico* (1939). A proposito del quale dovrei ripetere ed estendere le lodi dovute al saggio del Mariani, per la grande copia di dati, di informazione competente e di prima mano, di analisi e di ricerche comparative. Ma tuttavia, malgrado gli aspetti positivi che rendono sempre utile la consultazione di questa *Storia,* valgono anche per essa i rilievi negativi che sollecita la precedente.

E non dico della presenza di alcuni atteggiamenti fastidiosi di pruderie cattolica, che riflette l'angustia antistorica propria del confessionalismo. Come allorché, invece di cercare di intendere nel loro motivo interiore o spirituale e quindi nella loro positività storica (in quanto ed in qual modo, ad esempio, la paganità, la classicità perdurava, riviveva come presenza nelle orgie o farse o mimi, e di che cosa sono state realmente condizione?) alcune manifestazioni del teatro medievale quali, fra le altre molte, le *Libertates decembris* o le elezioni dell'*Episcopellus,* le condanna e le taccia scolasticamente di « degenerazioni », le descrive come « sterpi od erbacce », ne giustifica con unzione lo « scandalo e l'indignazione » che suscitavano, talvolta si badi, nei sacerdoti repressori. O come allorché, premesso un rimpianto che l'autorità pubblica, specie l'ecclesiastica, non fosse riuscita, ahimé, a separare con un taglio netto un teatro religioso, e un teatro profano, comico, buffonesco, grottesco, satirico ed anche sensuale (e sopra un'ingenuità di questo genere, quasi irrispettosa verso l'acume e l'abilità pratica del sacerdozio, Bayle avrebbe sorriso!), e dopo aver constatato che gran parte del teatro medievale si presenta con caratteri insieme spirituali e buffoneschi, mistici e realistici, moralistici e corpulentemente sensuali, tuttavia, giustificandosi col « comodo di esposizione », invece di affrontare per ciò che è il problema, si riduce a separare questi elementi, nella sua storia, descrivendoli e svolgendoli ognuno nella figura astratta ed irreale che gli vien data dallo scrittore.

Non è chi non veda che questa pratica comodità, che sembra tanto innocua, lungi dal presupporre o dal lasciare operante un criterio storiografico proprio, cosí come deriva da una riflessione metodica molto approssimata, si risolve poi in una improprietà storica, in un procedimento artificiale e perciò deformato e arbitrario, il quale infatti provoca disequilibri profondi e frettolosi schemi ed equazioni nei giudizi: i quali sono per definizione storici, cioè individuatamente aderenti, e non sono tali quando sono « generali »; cioè cadono nello schema astratto, irrelativo e didascalico quando sulle viventi realtà si operano di questi tagli, di queste esterne partizioni.

Né vale la pena di insistere su alcuni residui romantici (« il teatro nuovo, come sempre, doveva sorgere fra la folla »), ed evoluzionistici, come lo schema preconcettuale che il teatro medievale prima si attua

nel tempio, in forma nucleare (drammaturgia ecclesiastica in latino), poi nel portico, poi sul sagrato, « finalmente esce in piazza » (drammi « misti », con parti scritte e dette nei diversi volgari europei). Queste evoluzioni del tipo in stadi successivi succedentisi in un ordinato andamento lineare o parabolico sono da tempo piú che sospetti discreditati nella storia della letteratura. In questo caso, le cose andarono veramente cosí, oppure quelle diverse forme, invece di crescere a guisa di organismo, coesistettero? Non c'è prova del contrario. La continuità del *mimo,* se mai, assicura della coesistenza storica di varie forme di rappresentazione, sia letterarie che visive: com'è del resto subito e perfettamente plausibile, avendo riguardo che esse soddisfacevano ad esigenze varie e diverse. Non v'è luogo, perciò, di chiamare « strane » alcune manifestazioni, come la *Cena Cypriani,* quando non coincidono con lo schema evolutivo immaginato; e non chiarisce, anzi delude, il vedere semplicemente additate come « mescolanza » o « guazzabuglio » la complessità (che resta da spiegare nella realtà effettiva dei suoi termini) di alcune composizioni; cosí come spiace il ricorso a formule quali « sempre piú », « si finì con », « si tendeva a », che riducono a processi univoci e semplificati la problematica, in quanto proprio saltuaria e disorganica, diversità delle manifestazioni (come nel caso del « dramma liturgico » e dei suoi caratteri presunti uniformi).

Ma a parte questi ed altri à peu près storiografici, restano anche in quest'opera vasta gli stessi pregiudizi prima notati. E segnatamente quello che fa risiedere il valore del teatro non tanto nel testo drammatico quanto nello scopo pratico di esso. Pregiudizio che, se spesso viene superato nella concreta analisi dei testi poetici, che il D'Amico legge con sensitiva partecipazione, si presenta cospicuo e deciso quando si tratta dell'aspetto visuale o spettacolare del teatro medievale: a proposito del quale nemmeno il D'Amico si pone il problema della sua distinzione dall'aspetto letterario, dando per esente da dubbio, e quindi non discutendo nemmeno, che il teatro sia una forma d'arte mista, cui concorrono la parola, ma anche la scena ed altri fattori. E infatti nella sua esposizione descrive, di seguito, testo, messinscena, apparati visivi, parte dell'attore, e via, sullo stesso piano.

Ma quanto allo « spettacolo visivo », nessun dubbio v'è sulla giustificazione esclusivamente pratica che ne dà anche il D'Amico, il quale scrive che « lo spettacolo visivo, in Germania, aveva uno *scopo pratico,* anche piú che altrove (cioè l'aveva anche altrove), in quanto aiutava il popolo a comprendere il testo latino divenutogli, prima che in altri paesi, inintelligibile ». E' chiara l'arrière pensée: la rappresentazione visuale o spettacolo non ha una sua propria autonomia e pienezza di significatico e di valore estetico, anzi si è originata come un surrogato o un ausiliario della parola, in quei casi nei quali questa non riusciva a svolgere ed a conseguire il suo pratico ufficio. Un doppio pregiudizio, intrecciato in un'unica asseverazione.

La confusione si rispecchia anche in questo caso nelle conclusioni, tipicamente in quella sul dramma sacro: il quale, riassume alla fine

il D'Amico, « di solito non è opera d'arte compiuta e perfetta », ma un semplice « libretto » che attende il suo compimento dalla rappresentazione, dalla mimica, dalla messinscena, dalla musica, dalla coreografia, ma di per sé appare piú o meno schematico ed incompiuto.

Ora, a questo punto veramente si pone in forma drastica un dilemma, che è poi la critica piú sostanziale all'impostazione artificiosa e confusa dello scrittore.

Perché, è mai possibile pensare che l'*Abraham* di Rosvita (seconda metà del secolo X), la lauda drammatica sul *Pianto della Madonna* di Jacopone da Todi (secolo XIII), l'episodio dell'addio di Cristo alla madre nella *Passione* di Arnould Gréban (1452), la *Celestina* di Fernando de Rojas (1492), limitandomi a rammentare le opere di diverso tempo citate dallo stesso D'Amico, siano non già opere d'arte, ma prodotti « schematici e incompiuti », che attenderebbero il loro compimento dall'*aggiunta* scenica?

Questo è evidentemente assurdo: la loro compiutezza espressiva od artistica essendo evidente, assolutamente esauriente, e non già perché si tratti di opere definibili empiricamente secondo l'equivoco termine classificatorio di teatro, dramma, tragedia, commedia e cosí via, ma perché sono p o e s i a, tout court. Che non ha bisogno di alcuna aggiunta posteriore od estranea; avendo in se stessa la propria totalità, che le deriva dalla forma raggiunta. Ma tanto tenace è il pregiudizio dello scrittore — estensione della defunta teoria dei « generi letterari » — che egli giunge ad affermare, in questi casi, e segnatamente nel caso di Rosvita, che « questi drammi sono pochissimo drammatici »: rilievo negativo o limitativo che vien mosso, oltreché per altre confuse ragioni (che sarebbero da vedere nell'assenza di « argomenti di materia incandescente, atta a incendiare di passione »: che è il ristabilimento di un canone anacronistico di contenuto o materia), perché mancherebbe ad essi una capacità o possibilità di « rappresentazione », che è un altro canone di misura estrinseca del tutto fantastico e non determinabile, almeno criticamente.

Se dunque queste opere non sono « libretti » od abbozzi o scenari, ma compiute opere di poesia, su tale loro carattere dovrà vertere l'analisi, e propriamente si dovrà fare della critica letteraria, che giustamente ha sempre prescisso dall'astratta e irrelativa ipotesi della « rappresentabilità » dell'opera poetica (correlativamente ai poeti, del resto), si tratti di Shakespeare, di Alfieri o di Becque.

Ed è perfettamente legittimo il disinteressarsi della «messinscena», dell'attuazione « teatrale » di tali opere in quanto una delle forme non già di interpretazione, che è sempre lettura critica, ma di *comunicazione* della poesia. Ma tenendo fermo il concetto che un testo poetico, anche se ha esteriore forma drammatica o tragica o comica, ha in sé e non altrove la propria definitiva espressione. O si crede davvero che l'*Amleto* o la *Parigina* non si possano intendere, fuori della loro possibile ma non necessaria traslazione teatrale, ripercorrendo cioè, come

per tutte le opere di poesia, la loro genesi, e ricantandole? Oppure che i *Sonetti* si debbano e si possano comprendere in modo diverso dal *Riccardo III*, o le *Poesie* in modo diverso dal *Faust*, o *Il Fuoco* in modo diverso e con altra ermeneutica da *La città morta*, quasiché tutte queste varie specificazioni pratiche della forma letteraria non fossero incarnazione della stessa protagonista, la personalità poetica di Shakespeare, di Goethe e di D'Annunzio?

Ma insistere su questi chiarimenti potrebbe sembrare, ed è, troppo elementare. E veniamo quindi al secondo corno del dilemma.

Il teatro medievale, si dice, è « libretto » che trova la sua compiutezza espressiva nella rappresentazione, e s'intenda la rappresentazione visuale. E allora occorre fare diverso e rispondente ragionamento, conseguente ragionamento. Se certe, non tutte come abbiamo visto, certe opere ragguagliate alle altre come opere « teatrali » sono degli *scenari*, dei canovacci, dei sommari o delle sceneggiature schematiche, che indicano essenzialmente le determinazioni visuali, scenografiche, coreografiche, mimiche e cinetiche di uno « spettacolo », e allora perché mai, invece di tentare un impossibile e barocco ragguaglio di espressioni diverse, non si segue direttamente e si obbedisce a questa configurata realtà, e non si cerca di determinarne con oggettiva adeguazione la natura?

E' chiaro che nelle opere « teatrali » di questo genere, il testo non solo non ha valore di poesia, ma non ha determinazione propria cioè autonoma, o se ha una determinazione l'ha in modo che questa sia inserviente alla forma spettacolare che il « libretto » investirà. Il testo, dunque, o meglio il « libretto », è ciò che lo scenario è nell'attuale cinematografo, od il libretto (ché si chiama ancora cosí) nella musica, o la trama figurale, esprimibile se si voglia in termini di descrizione o di narrazione, in un quadro o in una statua.

Ma come nell'opera musicale (quando, come negli altri casi, è opera d'arte, s'intende) il libretto altro non è che una mediazione ritmico-fonetica della musica, ed essa e sola musica è soggetto della considerazione critica o comprensione; come nel cinema il « soggetto » e la « sceneggiatura » altro non sono che proiezioni anch'esse e mediazioni dell'immagine che insorge e si costruisce nella interna necessità del proprio ritmo espressivo, ed in questo è unica ed inconfrontabile con altre; come nell'arte figurativa la trama o soggetto o apparenza figurale non è che una determinazione, e sia pure di scelta, dell'esigenza formale concretantesi in linguaggio plastico; cosí nel teatro medievale di questa sorta il « libretto » è di per se stesso incompiuto, informe, perché altro non è che la proiezione, la mediazione in parole della realtà formale concreta: lo spettacolo appunto.

E del resto si può anche osservare che la certezza che in questi casi il valore era nello spettacolo, è data dal fatto che i « libretti » sono generici, schematici, sommari, indicativi od esponenziali. Ciò fa intendere che ogni loro adduzione a forma spettacolare determinata era volta a volta atto nuovo, elaborazione nuova ed originale; e fa

quindi sempre meglio intendere, anche, che il valore è da cercare e si trova nella personalità delle singole attuazioni che quella comune materia trasfiguravano.

E insomma su questa distinzione e sulle sue conseguenze doveva appuntarsi l'ingegno critico dello scrittore e indagatore del teatro medievale, per darcene un'immagine veramente articolata e rispondente. Se il D'Amico non fosse stato mosso dal preconcetto verso la legittimità piena del teatro come puro spettacolo, soddisfacente una esigenza artistica concretamente diversa e per null'affatto inferiore a quella della poesia, non sarebbe caduto nella conclusione negativa o meglio nullistica uscita dalle sue involute confusioni e contraddizioni; che lo fa associare, ad un punto, al lamento interessato, dello scrittore Lasca, ed esclamare: « solita storia di tutti i teatri, questa coreografia finí col farsi la parte del leone ».

Eppure, anche in questo trattato maraviglia affatto che, proprio come risultato palmare di esatte ed anche circostanziate constatazioni, non si sia visto il punto di fatto, e non si sia coerentemente svolto. Poiché spesseggiano anche nel volume del D'Amico le stesse osservazioni particolari che abbiamo trovato nel Mariani, ed anzi qui sono con maggiore abbondanza e varietà. Sintomi rimasti inattuali.

Parlando dei drammi di Rosvita, il D'Amico osserva che essa « adotta già la tecnica che diventerà caratteristica di tutto il dramma medievale e dei suoi derivati: quella dei *continui movimenti di scena* » (questa generalità non è storicamente esatta, ma lasciamo stare: qui conta il rilievo sulla dinamica visuale propria di certi drammi); ed illustrando l'episodio del vescovo Dolcizio, che illudendosi di abbracciare al buio le donzelle che concupisce, esce dalla cucina tutto tinto dalla caligine delle marmitte brancicate, trova la scena « di gusto goffo e barbarico (e perché? Aristofane, che ha scene analoghe, è barbarico?), ma palesemente fondato su un effetto esteriore, *visivo* ».

Anche del theàtricon mystèrion, cioè della messa, e in generale della liturgia, lo scrittore bene scorge l'elemento spettacolare: « numerosi sono gli apparati *visivi* che s'usan tuttora in parti dell'Uffizio della settimana santa »; e cosí avviene quando descrive l'*Officium sepulchri* di Montecassino. Cosí si dica dell'analisi di altre forme, quali i *Misteri* e *Misteri ciclici* (questi a volte della durata di piú giorni ed anche di settimane), dei *Presepi*, dei *Martirii*, delle *Sacre Rappresentazioni*: a proposito delle quali tutte sottolinea gli elementi spettacolari, plastici, di movimento e successione e molteplicità visuale.

Di particolare interesse sono le descrizioni antiche e le ricostruzioni dei precedenti delle « rappresentazioni mute » (quale espressione, e qual fatto sintomatico!), come i *Pageants* inglesi, le *processioni* germaniche per la festa del Corpus Domini (istituita nel 1264), l'*Auto sacramental* spagnolo dei secoli XIII e XIV, il *Presepe* italiano, la rappresentazione descritta dal Villani ed avvenuta a Firenze nel 1304, e infine la *Sacra Rappresentazione* fiorentina fatta di composizioni plastiche e quadri viventi, sviluppatasi specie nel secolo XV; e via fino

agli spettacoli di massa, con centinaia di attori e comparse, con palcoscenici naturali od artificiali lunghi anche oltre 60 metri e profondi oltre 10, ad uno e a piú piani, costruiti e dipinti, con macchine, artifici, sorprese meccaniche di movimento, « messinscena multipla e simultanea », culminati nel famoso spettacolo nella piazza di Lucerna (secolo XV-XVI). Non mancano accenti di entusiasmo per le « meraviglie che i nuovi scenografi e macchinisti andarono via via creando, *per appagare l'occhio* (sic): prospetti che si mutano a vista, fiere, animali feroci, dragoni, acconciature e truccature appariscenti, ecc. ».

In particolare alcune affermazioni sono rilevanti. « Tutti gli spettacoli medievali hanno per caratteristica essenziale una concezione, una tecnica e una messinscena assolutamente opposta a quella classica, greca: la *scena multipla*... la scena multipla rimane la loro caratteristica fondamentale... tutto è diffuso, e svolto in estensione ». Lasciamo stare, anche qui, se veramente il teatro greco e romano si possa riassumere tutto, indiscriminatamente, « nella parola, la parte visiva della messinscena non essendo se non un volenteroso sussidio »: dai misteri ai mimi, è possibile cogliere e seguire anche nell'antica Grecia forme ben determinate di spettacolo visivo, ben distinto dalla poesia tragica o comica. Né noi siamo obbligati a seguire le gerarchie aristoteliche sulla preminenza della tragedia sulla commedia e sul mimo. E' da dire che, se tanta originalità si trova nella « messinscena » medievale, sarà poi tanto piú difficile svalutarla. E comunque qui è importante sottolineare non soltanto il carattere visuale che il D'Amico stesso riconosce, ma il suo particolare effettuarsi in forme dinamiche, cinetiche, di movimento e di successione: di coincidenza spazio-temporale dell'immagine visiva.

Cosí quando il D'Amico ci parla del palcoscenico medievale. Esso « non rappresenta *un* luogo, ma una quantità di luoghi; e non l'uno dopo l'altro, ma offrendoli tutti simultaneamente allo sguardo dello spettatore ». E' evidente la riserva che si deve porre: si tratta di una simultaneità soltanto apparente, puramente di fatto, ma non di significato.

La pur tardiva miniatura di Valenciennes (1547) dimostra apertamente che non si può puntualizzare visualmente il complesso delle scene successive, che non si può raccogliere visualmente in una sola prensione visiva « le varie scene cosí allineate, e talvolta anche sovrapposte », la serie cioè di « mansions » o « luoghi deputati » o « castelli ». Oppure lo si può fare ad una tale distanza, che poco o nulla sarebbe piú percepibile nella sua determinazione ed effettualità: che è la condizione contraria al concetto del regista, come all'atteggiamento dello spettatore.

Prescindiamo pure dal fatto che alcuni scrittori di teatro vogliono che ognuno dei « loci » fosse diviso dall'altro mediante scompartimenti, e che ogni scompartimento venisse chiuso da tende, che erano calate soltanto col procedere dell'azione, isolando cosí ogni quadro presentato e messo in azione: come vere e proprie « inquadrature »

cinematografiche. La *Passione* torinese di Memlinc (1475 circa) e la tavola di Monaco dello stesso pittore, che fra le opere d'arte figurativa mi sembrano quelle più direttamente influenzate dal dramma o spettacolo di questo tipo, mostrano chiaramente che comunque si trattava di una *successione* che era strettamente legata con l'*azione* consecutiva, con il suo sviluppo nel tempo.

E va da sé che, se questa esigenza di ripercorrimento o svolgimento coerente e, come si vede, chiaramente, percepibilmente temporale — se, cioè, si vuole realizzare l'opera di Memlinc nei suoi valori propri: perché troppo da vicino si vede solo un settore, ed il resto scompare dal dominio visuale, troppo da lontano tutto è confuso e generico, e non resta perciò che una vicinanza valida per l'integrale percezione, e una traslazione, un percorso obbediente sul filo del ritmo di successione nel quale il pittore ha connesso e disviluppato le parti della sua composizione semovente — è inevitabile per il contemplatore o spettatore, ciò avviene, anche nel teatro-spettacolo, perché la concezione stessa è costruita secondo quei valori e quel ritmo. Lo spettacolo può ricomporsi in unità, o simultaneità, ma in ideale unità, nella memoria o reviviscenza, come sempre avviene; mantiene però il suo carattere di successione, processo, sviluppo, in cui si è individuato ed è concreto. La simultaneità della quale parla il D'Amico è solo un carattere di esistenza, come nel dipinto di Memlinc. Si può constatare, se si vuole, come ogni materia in quanto tale: ma ciò non mena a niente, non fa problema.

Ad un certo punto, e si constata quasi con impazienza, avviene che il D'Amico sembra sfiorare la distinzione chiarificatrice, ma questa non è limpidamente percepita, né approfondita, e si disperde: « il teatro grecoromano — egli scrive — è, come sappiamo, *in massima parte raccontato*. Invece, la piena libertà di vagare nel tempo e nello spazio lasciava all'attore medievale la possibilità di mostrare tutto ciò che voleva, di fare accadere tutti gli eventi sotto gli occhi degli spettatori, insomma di fare un teatro, non tanto raccontato, quanto effettivamente *agito* ».

Che questa definizione possa essere valida, con le stesse immutate parole, anche per quel moderno spettacolo che si chiama cinematografo, appare a prima vista: anzi si può dire che effettivamente coincide con le definizioni che ordinariamente si dànno del cinema. Ed è tanto più strano e sorprendente che questa analogia, questa coincidenza non si sia imposta allo scrittore. O meglio, gli si è imposta, ma in modo affatto transitorio e laterale, che non ha avuto forza reattiva, come allorché, parlando dei martirii e delle sostituzioni degli attori con fantocci, che vi si operavano, commenta: « come oggi per molto meno si fa al cinematografo »! E del resto anche il Mariani, parlando del Serlio e del modo con cui egli elabora originalmente l'*intermezzo,* non può fare a meno di accorgersi di un pungente parallelismo col cinema; ma questo, anziché essere suggerimento o sprone a valutare, a pesare proporzionatamente la coincidenza, viene respinto come fortuito

ed irrilevante, e con caventi parole: « se non sembrasse arrischiato e di cattivo gusto, potremmo senz'altro dire che il Serlio, in questo brano (della sua *Prospettiva delle scene teatrali*), applica principii identici a quelli... del cinema parlante! ». Peccato: ed era proprio cosí. E chi vede che ad impedire riconoscimenti di identità, che non appena designati appaiono addirittura quasi ovvii, è stato il peso della « nobile » tradizione del teatro, con la sua lunga storia, in confronto al cinema, generalmente considerato « arte nuova », e che per di piú, nelle meglio autorevoli storie ad esso relative, si dice nato da umilissime origini, nelle fiere e nei baracconi.

Ho cercato di intervenire il meno possibile, in questo discorso, con osservazioni o considerazioni personali, per modo da evitare del tutto che si possa anche soltanto supporre la minima riduzione o deformazione dei fatti, in vista di una tesi da dimostrare; e perciò ho fatto largamente parlare i testi, anzi testi del tutto estranei o negativi rispetto ai miei risultati. Ma tanto piú, in queste condizioni, sarà evidente la forza irrecusabile e persuasiva dei fatti, semplicemente liberati da superfetazioni o da schermi pregiudiziali, e presentati nella loro pura e tanto piú significante, anzi ora veramente significante qualità.

Le conclusioni da trarre, com'è ormai chiaro al lettore, emergono dalla stessa obbiettiva analisi che ha seguìto, e si tratterà non tanto di renderle piú esplicite, quanto di ordinarle e di esprimerle sinteticamente.

Anzitutto, si verifica che una « storia del teatro » (come sarebbe una « storia del poema epico », o una « storia del madrigale »), è insieme arbitraria, in quanto storia di un'entità inesistente e fittizia, il « genere letterario »; ed equivoca: perché se priva, come d'ordinario, della necessaria distinzione fra teatro come poesia e teatro come spettacolo, riesce ad un vero pasticcio dove si accumulano gli elementi piú svariati ed anche disparati, tutt'al piú semplicemente aggregati, giustapposti e descritti, ma non storicamente cioè esteticamente intesi e spiegati.

Da questo punto di vista meglio si giustifica, metodologicamente, una storia della scenografia, come quella del Mariani, la quale, seppure come abbiamo veduto non chiara nei concetti e con molti limiti *proprio per* ciò che riguarda le arti della visione o figurative, è nondimeno una critica dell'aspetto visuale, e di esso solo, proprio della cosiddetta « rappresentazione teatrale »; ed in questo restringere il campo segna un progresso sulla indistinzione precedente.

Storia della scenografia, o storia del teatro in quanto spettacolo, si identifica con storia della visione figurativa nel suo aspetto dinamico o cinetico. Le specificazioni tratteggiate sia dal Mariani che dal D'Amico e da altri, in quanto definiscono i caratteri di successione, di svolgimento successivo, di scena multipla e semovente, di svolgimento in estensione e nel tempo, sono caratteri propri anche, con perfetta coincidenza, del moderno cinema. In particolare, i « movimenti continui di scena » o le « teorie di scenari » rispondono perfettamente

alle attuali « inquadrature » del cinema; le « rappresentazioni mute », affidate alla pura successione delle immagini nel tempo, l'ordinamento conferito a questa successione dal regista o festaiolo, come originale ed autonoma selezione, risponde perfettamente al « montaggio »; e si potrebbe agevolmente continuare per questa via, se non fosse chiaro che il lettore istradato può compiere ulteriori estensioni o identificazioni da sé.

Il principio, la visione figurativa o per immagini nel movimento del tempo, è lo stesso; le differenze consistono non già nel linguaggio come espressione, ma nella tecnica della comunicazione. La quale senza dubbio si è perfezionata attraverso i secoli, come in generale gli strumenti dell'uomo. Ma la capacità verificatasi alla fine del secolo XIX, in seguito alle scoperte ottiche e fisiche, di fissare la visione in movimento, e di trasmetterla, mediante strumenti ottico-fisico-chimici nuovi, non è da porre su diverso piano dai perfezionamenti che il Brunelleschi, ad esempio, in virtú della sua superiore conoscenza od intuizione meccanica, apportò allo spettacolo ottico-cinetico medievale, nel modo descritto dal Vasari: poté cioè trasmettere una visione che continuava dal medioevo (e da prima) mercé il modernizzamento della tecnica.

La storia del teatro come spettacolo è dunque la stessa storia del cinema nelle determinazioni e negli sviluppi dei suoi mezzi di comunicazione. Ed è storia dell'arte figurativa, alla quale si deve rigorosamente parlando ricondurre ogni manifestazione espressiva il cui linguaggio sia la visione spazio-temporale; e non ripeto qui la dimostrazione, data altrove, che anche le opere d'arte tradizionalmente considerate figurative, architetture, pitture, sculture, sono anch'esse realizzate, o integrali, contrariamente a quanto ha abituato a pensare la trasmissione storico-critica che è loro propria, non solo secondo lo spazio, ma anche secondo il tempo.

Carlo L. Ragghianti

Discussione su Eisenstein (*)

Come tutti i veri artisti, ed egli resta tra i maggiori della nostra epoca, S. M. Eisenstein fu un innovatore. Novità, in arte, a non temere di innalzare troppo il minuscolo Orsini, si potrebbe ripetere che vuol dire « aprire i vetri »; vuol dire cioé realtà e nuovi occhi per guardarla e per coglierla nella sua mutevolezza.

Ed Eisenstein i vetri li frantumò addirittura, fragorosamente. Basti pensare alle date: nel 1926, anno di *L'incrociatore Patiomkin* in Italia Palemi era, ancora una volta, a *Gli ultimi giorni di Pompei*, Murnau, in Germania tentava un *Faust*, mentre Fritz Lang impressionava chilometri di pellicola colla cartapesta di *Metropolis*, e, in Francia, Renoir si esercitava à la recherche du temps perdu, voglio dire, al nobile divertimento di ingegnarsi a restaurare, con *Nanà*, il clima irripetibile del suo grande padre. E c'erano state, sí, le ricostruzioni, di un illusionismo quasi negromantico, di Stroheim, con tutta la loro surreale crudeltà e terribilità, nonché la grande disperazione anarchica di Charlot; ma un solo campo lungo del molo o della scalinata di Odessa, brulicanti di folla, un solo primo piano di un marinaio teso nello sforzo, o di una intellettuale che guarda attraverso le lenti, incuriosita prima che commossa, una sola bocca spalancata in un urlo di disperazione, un solo fotogramma o un solo raccordo di montaggio del « Patiomkin », bastavano a risospingere tutti i precedenti cinematografici, anche altissimi, nel passato di un'epoca finita, e che non ha piú niente da dire artisticamente, e ad annunciarne una nuova. Cosí come, piú di quattrocento anni prima, le bocche spalancate a urlare silenziosamente di Michelangelo da Caravaggio, palesavano già quasi manieristico, già quasi barocco, l'altro, pur enorme Michelangelo, e incidevano cosí profondamente su tutta la pittura a venire. C'era una nuova realtà attorno al giovane Eisenstein; quella inauguratasi colla Rivoluzione di Ottobre; e c'erano, e s'erano rinnovati per guardarla, gli

(*) Per varie cause di ordine editoriale il presente articolo viene pubblicato con molto ritardo. Esso, tuttavia, non ha perduto nulla del suo interesse; anzi nel presente fascicolo acquista particolare rilievo il problema del rapporto, nelle opere di Eisenstein, teatro-cinema, inteso il teatro come spettacolo, rapporto che il Ragghianti tratta con particolare acutezza anche nello scritto di apertura di questo numero (n.d.r.).

occhi di Eisenstein; occhi da far apparire di colpo ciechi e monocoli i cineasti di tutto il mondo.

E la critica, anche quando, rimessasi dallo scoppio dei primi giustificatissimi entusiasmi, troppo convinti e fervidi per controllarsi e per andar cercando il consueto pel nell'uovo, si fece piú attenta a definire la grandezza di Eisenstein, e insomma a trovare dei limiti entro cui caratterizzarla, ed anche dopo quelle, tra le sue opere, che meno evidentemente si presentavano come ispirate alla realtà (*Alessandro Nevski* e *Ivan il Grande*), non ha creduto di dover mai ritirare ad Eisenstein il riconoscimento ad honorem di ogni innovatore; e lo considera concordemente, quale egli fu di fatto: un grande realista.

Ma, nel tempo, la serie dei film semplicemente annunziati e non fatti, o iniziati e non portati a compimento, e il lungo intervallo nell'attività creativa, e il divario appariscentissimo tra la prima (*Patiomkin, Linea generale*), la seconda (*Lampi sul Messico*) e la penultima (*Nevski*) ed ultima (*Ivan*) sua attività, la dura, e giusta, critica del Comitato Centrale del Partito Comunista Bolscevico, la sincera, inspirata, commossa — e commovente! — autocritica; tutto questo e poi ancora, in Occidente: le interpretazioni tendenziose e le contraffazioni dei gazzettieri pronti a dilatare ogni contraddizione, nella vita pubblica e privata dell'U.R.S.S., e a fingere di vederci, e a spingere a vederci, crepe profonde e fratture, entro le quali insinuare e contrabbandare veleni antisovietici, tutto ciò ha reso difficile la piena comprensione dei film di Eisenstein, lo sviluppo e l'approfondimento del primo, piano ed ovvio, giudizio critico: grande realista.

Specie nella cultura occidentale, alla quale circostanze esterne hanno spesso addirittura precluso il naturale principio di ogni sana critica: la visione diretta e ripetuta e lo studio delle opere.

Queste difficoltà e — si pensi ancora alle date — la difficoltà, agli esordi di Eisenstein ancora, di accettare diffusamente e di capire il cinema come arte, hanno indotto, e quasi per la verità costretto, la critica a ripiegare sui pochi documenti, a fare anzitutto almeno i conti colla carta, stampata a valanghe subito, sulla personalità e sull'opera di Eisenstein, e a sprofondarvisi dentro fino a soffocarne, fino cioè ad annullarsi come critica.

I piú qualificati referendari: Léon Moussinac, il piú informato di tutti, nell'anno in cui scriveva (1928), si credeva tenuto a, soprattutto, informare: e Béla Balázs, poco dopo, impegnato a giustificare, replicatamente e meglio, il cinema come arte, a rivelare lo spirito del film « per cui l'arte non è nemmeno la cosa piú importante », e costretto perciò a subordinare i suoi acutissimi giudizi critici e le sue illuminanti osservazioni, ed anche quelli su Eisenstein, al suo assunto didascalico, esplicativo ed esemplificativo, del linguaggio cinematografico; gli stessi primi critici sovietici, impigliati gli uni nelle sopravvivenze astrattistiche e formalistiche, anche se rinverdite da Bogdanof come « Cultura Proletaria » e, annaspanti, altri, in teorie « marxiste » dell'arte, ancora immature e affrettate, ancora equivocanti materiali-

smo dialettico e positivismo, alla Plechanof nel migliore dei casi, o, che è assi peggio, alla Bucharin, e coinvolti quasi tutti nelle stravaganze avanguardistiche di Tatlin, e magari di Lunaciascki, non ci hanno dato, di buona critica su Eisenstein, nient'altro forse che le fulminee penetrazioni (anch'esse, purtroppo, solo incidentali) di Pudovkin. Poco; e non resta da aggiungere che qualche saggio piú recente, qualche nota sull'ultima storia del film sovietivo di Lebedef e delle storie generali del cinema del Rotha e del Sadoul. Ci sono poi, piú importanti di quanto d'acchito non possa sembrare, le relazioni delle personali impressioni, non qualificate come critica, ma spesso pertinentissime, di tutta una serie di scrittori e artistici: di Gide, di Vildrac, di Feuchtwanger, di Cavalcanti e di Charlot per citare a memoria solo qualcuno dei nomi piú illustri; e, atteggiamento anch'esso critico ed ottima critica, l'entusiasmo delle masse elettrizzate di tutto il mondo. Questo il non sovrabbondante fardello di critica valida su Eisenstein; una critica, bene inteso, che per il suo carattere resta esclusa o soffocata nelle bibliografie eisensteiniane, ed anche in quelle piú rinomate, per la sedulità dei compilatori, tipo Pasinetti o Pietrangeli, Viazzi o Aristarco.

Oltre a questo è la pletora, le montagne e le valanghe periodiche di carta straccia, raccolta, catalogata e schedata da gente che, invece di impiegarsi all'Eco della Stampa, ne trae motivo e nuovi diluvi di inchiostro. Sono essi, a mio avviso, i responsabili della recente abdicazione critica dell'ultimo numero unico di « Bianco e Nero » (1) dedicato ad Eisenstein: dove non si hanno che documenti (magari falsi) e interpretazione di documenti. Utili, senza dubbio, come materiale di studio, ma forse ancor piú — per le stravolte conclusioni — a dimostrare nuovamente come, nello studio dell'arte, sia indispensabile non dipartirsi mai dal diretto contatto colle opere.

« I princìpî della forma filmica » di cui si dà qui una traduzione è apparso, come è noto, in una rivista messicana nel 1931, che mi fu prontamente segnalata dalla cortesia di Emilio Cecchi, sí che io potei affrettarmi a tradurre quello scritto e a pubblicarlo, con qualche taglio, su « L'Italia Letteraria » (1932). Io non ne sopravvalutai l'importanza, né allora né successivamente, tanto che, anche nel bel fervore di lavoro di ricerche e di pubblicazioni, che caratterizzò l'esordio del Centro Sperimentale di Cinematografia e della rivista « Bianco e Nero », Chiarini ed io non pensammo mai né a completarne la traduzione né a ripubblicarlo. Io mi limitai a spremere da quello scritto il nocciolo essenziale, la — ormai famosissima — definizione del film come la rappresentazione di « un conflitto in una idea ». Utilizzando piú tardi quella definizione, per quel tanto di validità che poteva avere, io cercai di caratterizzarla come riecheggiamento, per sentito dire, di formule estetiche motivate filosoficamente altrove, da parte di un regista, che filosofo assolutamente non era, e che non s'intendeva di filosofia.

(1) Anno XI, n. 1, gennaio 1950.

Scrivevo (cfr. « Soggetto e Sceneggiatura » III ed. pag. 48): « Eisenstein, colla mentalità dogmatica ed apodittica degli artisti, e con quel suo confusionario hegelismo *da motociclista,* come ebbe a dire una volta un suo acuto critico occidentale, ha definito il film la rappresentazione di un conflitto in una idea, definizione si sapore schellinghiano-hegeliano ecc. ecc. ».

Il che voleva dire, ed avrebbe voluto far riflettere e controllare, che i pensieri di Eisenstein originavano da una cultura ancora idealistica e, aggiungo ora, anche assai vagamente idealistica, e probabilmente di importazione, dato lo stadio e le condizioni della filosofia russa, dove l'idealismo stricto sensu, non ha mai attecchito. Una impressione simile doveva aver avvertito anche Béla Balázs che retrocedeva ancora, fino a Kant, le sue presunzioni sui punti di partenza teorici di Eisenstein (cfr. Der Geist des Films, p. 213): « Wenn Eisenstein nicht ein so rettungslos kantianischer Dualist wäre... ». Sono io dunque, in qualche modo responsabile della frequente qualificazione del pensiero di Eistenstein come schellinghiano-hegeliano, giudizio che Aristarco replica anche nel citato numero unico di « Bianco e Nero » (pag. 52) il che, forzato cosí, certo è lontano dalla verità; come sarebbe lontano dalla verità credere che Eisenstein fosse davvero un « Kantiano inguaribile », giudizio che immagino si sarebbe regolarmente diffuso se la mia traduzione di « Lo Spirito del Film » non avesse, per ragioni di censura fascista, soppresso tutto il capitolo « Osservazioni ideologiche » dov'è il citato apprezzamento di Béla Bálazs.

Cultura, dicevo, dunque, vagamente idealistica, e scarsa, e confusionaria. E ad assicurarsene sarebbe bastato leggere attentamente qualche rigo della nota biografica (anzi certamente *autobiografica*) premessa all'edizione tedesca della novella cinematografica « La linea generale » (Berlin, Schimidt, s. d.) dove si dice che, nel 1916 Eisenstein (dunque diciottenne) s'interessa della Rinascenza italiana e di Leonardo, che l'analisi di Freud su « Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci » lo porta allo studio della psicanalisi di cui sottoscrive e accetta « la parte materialistica », che si occupa di teatro giapponese, che (verso il 1922) studia la dottrina di Marx, che « prende come base della sua concezione del mondo, dopo aver attraversato tutte le fasi della filosofia idealistica » e che, nel '22, studia anche la teoria di Pavlov, dei riflessi condizionati, e impiega questo « sistema materialistico » praticamente e teoricamente per la sua creazione artistica ».

Non è difficile vedere come Eisenstein, redigendo il suo curriculum culturale, ancora dopo le prove, di enorme genialità artistica, del *Patiomkin* e de *La linea generale,* ci tenesse a pavoneggiare ingenuamente le sue civetterie culturali, rivelando, oltre a qualche ampiezza di curiosità, da avido autodidatta, anche i limiti modesti della sua comprensione di quando andava precipitosamente leggiucchiando. Se ciò non andasse a maggior merito della sua grandezza di artista, almeno in un certo senso, verrebbe quasi la voglia di scherzare su quello studio della Rinascenza Italiana, fatto di certo sulle cartoline illustrate, e su-

bito rivolto a curiosità psicologiche, ed anzi psicanalitiche; su quel rapidissimo — forse in treno — attraversare tutte le fasi della filosofia idealistica, e quello studio di Marx che, c'era da giurarlo, diviene soltanto la base della sua *personale* concezione del mondo; e a giudicare dall'impiego, almeno pleonastico, della parola « materialismo » a proposito di Freud e di Pavlof, c'è da credere che non solo dei ristretti marxistici di Plechanof, ma anche delle opere di psicanalisi e di riflessologia, Eisenstein sia andato poco oltre i titoli e il sentito dire.

Invece di prendere tanto sul serio il mio accenno a Schelling e ad Hegel, sarebbe stato assai piú utile accogliere l'avvertimento che io davo esplicitamente, che le teorie di Eisenstein potevano piuttosto confondere che chiarire le idee, che erano teorie confusionarie, per le quali, fermissima restando l'ammirazione per i film, io avevo fatta mia la qualifica *da motociclista* (verbale di Roberto Longhi) che mi sembrava oltremodo felice per definire quel che di sbrigativo e di strombazzante che la caratterizza.

I primi scritti di Eisenstein non sono teorie estetiche e, anche quando lo pretendono, restano *manifesti d'avanguardia,* di quelli che, nei primi tempi dell'attività di Eisentein, si scrivevano ovunque e molto anche in Russia: dei quali ultimi, a meglio intendere il clima culturale e artistico in cui si è formato Eisenstein, si possono leggere quelli che io, nel 1932, ho tradotto e pubblicato, nella rivista romana « Il saggiatore »; o almeno se ne può leggere qualche saggio esemplare, ad esempio « Rompere la grammatica del poeta Vadim Scerscenovic, se ben ricordo. Perché, anche prima che ce ne parlasse Béla Balázs, nella sua bella commemorazione di Eisenstein, qui alla Casa Editrice Einaudi, nel 1947, si sapeva bene che Eisenstein era *futurista,* come dopo le manifestazioni marinettiane in Russia, si qualificavano molti artisti russi d'avanguardia. Cosa che si poteva capire anche solo guardando i ritratti di Eisenstein, con gli occhi spiritati, proprio alla Marinetti e, uno dei piú celebri, con una giacchetta con certe lasagne di rigoni, da degradare i panciotti futuristi di Boccioni e perfino le cravatte di gelatina di Giacomo Balla. Oppure sarebbe bastata la piú esterna osservazione dei suoi scritti, della composizione tipografica, con i frequentissimi a capo e con l'impiego di diversi corpi e caratteri di stampa: sopravvivenza, un po' ritardata, di quella che Marinetti e i suoi chiamavano tipografia-libero-espressiva. O (meglio) sarebbe stato utile curiosare un po' sul clima artistico dei tempi in cui fu Commissario all'istruzione Lunarciarski, (che ha scritto il soggetto di un film « L'Orso » che fu proiettato al primo Cine-club di Roma, dove abbiamo potuto vederlo in molti, e che ha scritto, nel 1928 un libretto sul « Cinema in Occidente e da noi ») in cui Tatlin progettava la sua torre per la III Internazionale: sarebbe stato utile intendere un po' di piú il *movimento interiore* degli attori di Stanislavski e quello *eccentrico* di Meyerhold, dal quale ultimo derivarono, in parte, Eisenstein e la «Fex» (Fabbrica dell'attore eccentrico) dei giovanissimi Trauberg e Kosinzef; e studiare un po' il movimento e le teorie della *Prolet-Kult,* un

esponente della quale P. M. Kergenzef, autore di un volume « Il teatro creatore » (pubblicato anche in Germania: P. M. Kuschenzen. « Das Schöpferische Theater », Hamburg, 1922) è stato ambasciatore dell'U.R.S.S. in Italia. Sarebbe stato bene conoscere un po' tutte quelle, ormai lontanissime, stravaganze, almeno sulla scorta, se pure non sempre criticamente sicura, delle traduzioni e delle informazioni di Ettore Lo Gatto, e almeno per pescarvi dentro l'autentica poesia di Vladimiro Maiakovski, del quale, già nel 1929, io mi attentavo a tradurre l'epico inizio di « 150.000.000 » (Rivista di Lett. Slave).

Ricondotta cosí entro i veri limiti e caratterizzata come avanguardistica, la scrittura di Eisenstein si sarebbe capito che si doveva non prenderla alla lettera, ma con largo beneficio d'inventario: per quell'aria di rifacitore del mondo, quel bisogno di colpire e d'impressionare, quell'apodittica e quel dogmatismo, cui facevano proprio da correttivo la stravaganza, la leggerezza e la spregiudicatezza nei confronti della vecchia e della nuova cultura e le pretenziosità culturali. Per intenderci: vi immaginate davvero Marinetti talmente « contro Venezia passatista » da volerne la distruzione? O che gli artisti di « L'esprit nouveau », che bandirono, nel 1921, un referendum per stabilire se si dovesse dar il Louvre alle fiamme, fossero nella realtà tanto iconoclasti e incendiari quanto volevano sembrarlo?

E, a non prendere Eisenstein per un uomo di cultura e per un teorico, adusato ad adoperare le parole e a pesare le parole, non bastava leggere questo « Principi della forma filmica » e a pescarci dentro a caso, e con le molle, le citazioni alla diavola di Malevic e di Kaulbach, o di Leger, messo coi suprematisti sotto il segno del *lineare,* o la puerile analisi della « meravigliosa mobilità delle figure di Daumier e di Lautrec »?

Dopo di che, e si potrebbe continuare a lungo, si stupisce, per lo meno, a leggere su « Bianco e Nero », a firma Dario Puccini, che Eisenstein « ebbe cultura vastissima » (pag. 8) e che « era certamente provvisto della capacità intellettuale e della preparazione filosofica per intendere il marxismo e la poetica del realismo, ma non per tradurre sempre con serena coerenza le sue convinzioni culturali in altrettante emozioni ed espressioni poetiche » (pag. 9); si stupisce che Dattrino si sia affrettato a tradurre un tal Jay Leyda, che dichiara (ibidem pag. 23) che Eisenstein ci ha lasciato, coi suoi scritti, una eredità « piú preziosa » che coi suoi film. E che altro ci si poteva aspettare, e perché tradurre un autore che, ricordando qualche citazione eisensteiniana da Puskin, da Milton e del Greco considera questi artisti, la cui conoscenza è patrimonio comune di tutte le persone civili, come « obliate ricchezze »?

Siamo giunto cosí al limite, alla abberrazione critica del negare

l'artista Eisenstein, grandissimo, per sostenere il teorico, inesistente quia talis (1).

Un altro esempio tipico di quanto sia pericolosa e deleteria la critica fatta sulla critica e che dimentica i film, ce l'offre, nello stesso fascicolo di « Bianco e Nero », Glauco Viazzi che si propone di chiarirci « Il problema dell'evoluzione di Eisenstein » (ibidem, pag. 60). Egli prende l'avvio da una frase di Eisenstein (che andava invece intesa col solito grano di sale, come una delle uscite pirotecniche e paradossali del tempo avanguardistico al quale, se non appartiene per data, certo appartiene per spirito): « E' nel *Patiomkin* che ho fatto le piú grandi concessioni al metodo teatrale », e cerca di spiegarla con quanto alcuni critici riferiscono della prima attività di Eisenstein, con Meyerhold e nella Proletkult, nonché dal titolo, di uno dei primissimi, diciamo dunque, manifesti di Eisenstein sul teatro come « Montaggio delle attrazioni ». Certo l'attività teatrale, per la sua labilità, non si può studiare alla lontana che su referti cartacei: ma non sarebbe stato meglio tradurre quel vecchio scritto di Eisenstein, e magari integrarlo colla traduzione del solo, che io sappia, scritto di ricordi autobiografici dell'Eisenstein stesso che, ancora nel 1934, quando fu edito, in occasione del Festival per il quindicennale del Film Sovietico, a Mosca, s'intitolava bizzarramente « La metà di tre » (in « Sovietscoe Kino » n. 11-12 novembre 1934)?

Forse Viazzi avrebbe potuto risparmiarsi tutta la sua analisi, sottile fino al sofisma, e fino al risultato, immancabile per queste vie, di *sofisticare* la realtà, anzi di addirittura capovolgerla, come gli avviene;

(1) A proposito dello scritto di Eisenstein « Immagine e suono » si può notare l'abbandono della forma del « manifesto »: della vecchia spregiudicatezza e leggerezza restano copiosi esempi, tra cui la tipica sbrigatività con cui, a proposito del « sentiero dell'occhio » nelle arti figurative, si citano a casaccio opere appartenenti a civiltà pittoriche diversissime e spesso opposte; ma qui è lo sforzo di apparire piuttosto sistematico nel razionalizzare gli imponderabili della creazione fantastica: l'accademismo è il pericolo di tutte le didattiche dell'arte e di quella cinematografica in particolare, ed Eisenstein è stato uno dei maestri piú a lungo dediti all'insegnamento, nel W G I X (Scuola Statale di Cinematografia) di Mosca; dove però, assieme a questi sconcerti, ha portato la forza di irradiazione, stimolante ed elettrizzante, che é tipica dell'insegnamento dei veri artisti (si pensi alle *botteghe* dei pittori) e che a me è stata dettagliatamente illustrata dagli appunti e dai racconti di una sua allieva, la sig.ra Dreyer, che insegna sceneggiatura alla W.S.F. (Scuola Superiore di Cinematogra) a Lodz, in Polonia.

Quanto al problema, qui studiato, che è uno di quelli teoricamente piú cari al nostro S. A. Luciani, esso è stato risolto pienamente nei cartoni animati di Walt Disney. Quello che io ne penso l'ho già scritto a suo tempo (cf. « Soggetto e Sceneggiatura » III ed. pag. 115): « la perfetta fusione del visivo col sonoro nel disegno animato nasce... da pura meccanicità: per questi film si incide prima la musica e, dallo schema grafico di essa sulla colonna sonora, si ricava lo schema compositivo dei singoli fotogrammi. Lavoro di pazienza e non di creazione... ed effetto piuttosto curioso che artistico ». La conferma di quanto io scrivevo si è avuta, qualche anno dopo, in una serie di brani musicali diretti dal Maestro Stokowski e accompagnati da immagini di cartoni animati di Walt Disney che cominciava proprio colla proiezione della colonna sonora, assai meno fastidiosa dei grossolani disegni che venivano dopo.

se pure con la mezza resipiscenza prudente della chiusa: « Ora la soluzione del problema e dell'evoluzione di Eisenstein non va intesa come un radicale capovolgimento delle posizioni della critica tradizionale... non voglio recisamente affermare che Eisenstein sia completamente realista in *Alexander Nevski* e in *Ivan Groznij,* e davvero completamente formalistico nel *Patiomkin* e ne *La Linea Generale...* » (pag. 67) ma insomma: « *Alexander Nevski* e *Ivan Groznij* sono assai piú innanzi sulla strada del realismo che il *Patiomkin* e *La Linea Generale* » (p. 66).

Come è giunto il Viazzi a questa sorprendente affermazione? Per via di sillogismi: il teatro di Meyerhold era teatro eccentrico che riduceva ad « attrazioni » anche i classici, e, il teatro della Proletkult era il teatrò di massa (sul tipo, per intenderci, di « La strada della libertà », rappresentato qualche tempo fa al Comunale di Bologna, per la regía di Sartorelli e con cinquecento attori sulla scena): questo tipo di spettacolo assomiglia, ovviamente, di piú al *Patiomkin* che non *Ivan il Grande*: ma Meyerhold è stato, giustamente, criticato come formalista, e la teoria della Proletkult anche; — dunque *Patiomkin* e *Linea generale* sono teatrali e formalistici. D'altro canto « Ivan » e, in parte, anche *Nevski,* visti sotto l'angolo teatrale, sono piú vicini al teatro di Stanislavski che non a quello di Meyerhold: e il MCHAT (Teatro dell'Arte di Mosca) è stato sempre il tempio del realismo; ergo *Ivan* e *Nevski* sono opere realiste.

Ahi, vanagloria dell'umana possa, quanto son difettosi i sillogismi!

Giacché, in questi due sillogismi del Viazzi, non si possono che approvare le premesse, et maiorem et minorem, ma le conseguenze sono sballatissime.

Perché? Perché la generale tendenza del teatro d'avanguardia di tutto il mondo era, ai tempi di Meyerhold, e del primo Eisenstein, di assimilare i metodi del fortunato rivale e concorrente, il cinema; e chi ne volesse saper qualcosa di piú sull'argomento può leggersi (o rileggersi) almeno il primo capitolo de « L'attore nel film » di Pudovkin, per quanto si riferisce alle esperienze russe piú tarde, e il mio « L'attore cinematografico » (in *Bianco e Nero,* c. I, n. 5) per simili esperienze italiane; ed anche certi rabbiosi giudizi di Meyerhold sul cinema riferiti nelle mie note al volume di Pudovkin (1). E, sempre, almeno ab esterno, non è abbastanza eloquente il titolo del manifesto teatrale eisensteiniano: « Montaggio delle attrazioni »? Da dove venivano se non dal cinematografo, quella parola e quel metodo? Il montaggio delle attrazioni de l'*Incrociatore Patiomkin* non è che la carrozzella cinematografica di ritorno, dopo la scampagnata domenicale (se è vero come dicono i tedeschi che tali carrozze passano solo la domenica) nel teatro di Meyerhold, della Proletkult e in quale altro sia.

Il *formalismo* di Eisenstein è piú sulle carte che nelle opere dove ogni fotogramma è di eccezionale pregnanza; e lo dimostra la piana e

(1) V. Pudovkin: *L'attore nel film.* Ed. dell'Ateneo, Roma, II Ed. 1947, pagina 102 nota (6).

sufficientemente corretta, in genere, esposizione della « teoria di Eisenstein » che dà, nel fascicolo citato, Aristarco (pag. 51-59); che è una serie di suggerimenti e di proposte di metodi di lavoro che si affermano come tendenza artistica piú che non si unifichino come teoria generale dell'arte cinematografica. E negli scritti di Eisenstein è anche quella tendenza *cosmopolitica* che gli fu pure, e giustamente, rimproverata e che si appalesa nei sorprendenti accozzi di nomi di artisti e di teorici, *l'un de l'autre etonné*.

Qui sono le gravi manchevolezze di Eisenstein, alle quali va aggiunta la incomprensione della realtà dei temi storici, *Nevski* e *Ivan,* e peggio del particolare, criticissimo, momento in cui si trovava l'U.R.S.S. e tutta l'umanità, quando egli ebbe a realizzarli. E sopratutto *l'incomprensione, o la non completa comprensione, di quanto una società socialista chiede agli artisti del cinema: anche se i primi film di Eisenstein hanno effettivamente contribuito ad instaurare quella nuova civiltà e ad accreditarla.*

Questo mi pare il vero senso della critica del Comitato Centrale del Partito Comunista Bolscevico, e questo spiega il commosso e doloroso stupore di quella, che è la migliore pagina scritta su carta da Eisenstein, dove pure nella piena e sincera sconfessione dei propri errori, egli tiene giustamente a salvare la purezza delle sue intenzioni, nel commovente esordio: « E' difficile immaginare una sentinella che si perda talmente nella contemplazione delle stelle da dimenticare il suo posto... ».

Per intendere l'evoluzione artistica di Eisenstein e la sua ultima maniera, bisogna tener conto di tutta una serie di fatti nuovi, esterni ma decisivi, che ne sono stati causa: tra questi principalmente l'avvento del *sonoro* e del *parlato*, le discussioni e le polemiche dei cineasti sovietici, intorno al 1935, il chiarimento e la definizione del *realismo socialista.* Alcuni di questi fatti, e per lo meno quelli di ordine tecnico, hanno avuto importanza anche nelle cinematografie occidentali: cosí che si son visti, a poca distanza di tempo, dei film che, poco prima, sarebbero stati impensabili: *Les enfants du Paradis,* che sembrava rinunciare ad ogni forma di sintesi per dilatarsi in un tempo singolarmente allentato, *Enrico V* di Lawrence Olivier che trasportava sullo schermo con fedeltà, sconcertante nel risultato, la tragedia di Shakespeare, *Sei ore dopo la fine della guerra* di Piref, addirittura parlato *in versi,* e *Ivan il Terribile* di Eisenstein, dove l'impianto epico dei suoi precedenti film cedeva il posto a una struttura e ad una impostazione di personaggi da tragedia classica. La *svolta* non era dunque solo di Eisenstein ma di tutta la cinematografia: ed io credetti di doverla segnalare (con una formula che non mi è mai troppo piaciuta, ed ora meno che mai), come *terza fase del cinema*: e il fatto che molti ne abbiano scritto, e continuino ancor oggi a scriverne, dimostra che era stata colta una situazione caratteristica, che doveva pur essere chiarita. Oggi che la lista di quei primi film può essere accresciuta, non solo di *Monsieur Verdoux,* di *Il giuramento* di Ciaureli, e di *Michurin* di Dovsgenco, ma di tutta o quasi la nuova cinematografia sovietica, credo che il punto

di partenza che io vedevo comune a quei film possa essere confermato come la nuova strada che il film d'arte sicuramente percorrerà: ed è l'abbandono deliberato del film che si rivolge al *subcosciente* dello spettatore; l'intenzione degli autori di non stimolare fisicamente o sentimentalmente il pubblico; ma di parlare pacatamente alla sua sveglia coscienza.

Questa esigenza e questa volontà sono indubbiamente già state altra volta soddisfatte: tutte le volte che il film era giunto ad essere creazione artistica. E in questo senso io avvertivo subito i limiti dell'espressione *terza fase,* che in definitiva voleva dire semplicemente *arte del film* (cfr. *Bianco e Nero* 1947 « *Ancora della terza fase, ovverosia dell'arte del film* »).

E allora?

Allora bisogna intendere che il pubblico era il primo ad esser cambiato: non erano i veri artisti del film ad essere inquietanti, anche quando come Eisenstein, constatavano che i loro film *sembravano* rivolgersi al subcosciente del pubblico. Era il pubblico, male avvezzo da una produzione commercialistica, che cercava emozioni brute nei film; e che, via via affinandosi cominciava a farsi piú esigente; cominciava a maturare, a farsi intendente. Come quell'amatore di pittura che, dinnanzi a una natura morta, non ha piú l'acquolina in bocca e non dice piú « belle pere, fanno venir voglia di mangiarle ». Film nati nella fantasia creatrice degli artisti e rivolti alla fantasia del pubblico, cioè film nati come *conoscenza* e destinati alla *conoscenza* sono dunque tutti i film d'arte (e quelli di Eisenstein tra i primissimi): la *svolta* è nella piena coscienza, sempre piú diffusa, che una piú elevata esigenza è nata negli spettatori, e nella volontà di coltivarla e di soddisfarla: è nella volontà di creare *tutta una produzione* in questo senso, tutta una produzione veramente artistica. Che vuol dire idealmente e moralmente degna: lontana dal vuoto *formalismo,* dallo spirito e dal linguaggio *cosmopolitico,* dalle suggestioni saporifere dell'*evasione* dalla realtà.

Umberto Barbaro

Problemi ideologici nel linguaggio filmico e filmterapia psicologica

Allorché si parla di « ripercussioni » in filmologia, in genere ci si riferisce al problema dell'affettività; ma vi è anche un ripercussione « ideologica », cioè una relazione ideologica fra i concetti espressi nel film o mediante il film e la conformazione, l'orientamento mentale dello spettatore; una reazione che non è di natura affettiva, emotiva od istintiva né impegna i sistemi di percezione o l'appercezione, ma agisce in riferimento con la continua evoluzione delle idee nello spirito dello spettatore.

Questo problema non può essere analizzato senza aver prima considerato il problema del significato della realtà filmica o — meglio — dello stato psicologico al quale corrisponde la visione e la partecipazione ad uno spettacolo cinematografico. Questo problema è stato il primo ad imporsi all'attenzione dei filmologi, ma finora non si è raggiunto un accordo, l'unanimità: si è parlato e si parla di stato onirico, di sincretismo, di allucinazione, di immagini eidetiche, d'illusioni, di stato crepuscolare. Noi pensiamo che la maggior parte di queste tesi non corrispondano alla verità, e preferiamo pertanto chiarire il campo di discussione. La critica alle concezioni dell'eidetismo, dell'illusione e dell'allucinazione non è difficile: sono fenomeni ben definiti e limitati che non possono essere assimilati all'ampiezza dell'espressione del linguaggio filmico. Le concezioni meglio accette, come abbiam potuto constatare anche agli ultimi congressi di Filmologia dello scorso anno, sono piuttosto quelle che vogliono vedere nel linguaggio filmico una riproduzione del linguaggio onirico o del sincretismo infantile. Molti tuttavia accettano questi punti di vista senza approfondire il problema, attirati o affascinati dalla rassomiglianza superficiale, da una comoda suggestione. In effetti, le differenze fra linguaggio filmico, sogno, pensiero infantile, sono notevoli. Sovente la filmologia segna il passo o fa delle inutili deviazioni perché non tiene conto di ciò.

Per quanto riguarda il sogno vi sono tre punti di vista che in apparenza sostengono questa tesi: certuni si limitano a parlare di esperienza dello spettatore che si lascia trascinare dal cinema in uno stato oniroide: Gemelli (*Journal de Psychologie,* 1928) ha detto che l'interesse del film si può assimilare all'interesse del sogno e che la spiegazione psicologica del nostro comportamento di fronte allo schermo ci dimostra che noi ci comportiamo come nelle condizioni del sogno. Questa valu-

tazione è tuttavia piuttosto generica, di natura affettiva, considera lo spettatore piú che il linguaggio filmico come tale. Altri filmologi si appoggiano al postulato freudiano che il sogno corrisponde ad un simbolismo valido per tutti gli individui, a qualsiasi paese o razza essi appartengano. Altri ancora parlano di films astratti, formulati con pure successioni alogiche, irrazionali, di immagini delle quali lo spettatore può seguire il flusso nella anarchia totale delle associazoni oniriche. Ma non ci sembra esatto assimilare il sogno ad un flusso d'immagini; esso ha un significato ben preciso per l'individuo, il sogno è esso stesso la conclusione d'un conflitto, fra istanze fondamentali e censure dell'ego; il suo simbolismo ha valore soprattutto a questo riguardo. Al contrario nel cinema non vi sono censure, vi è piuttosto il tentativo di esprimere senza censure: la censura è dovuta se mai ai mezzi tecnici, è un ostacolo piú che una censura; inoltre, per meglio definire la differenza, occorre tener conto che il materiale offerto dal cinema, allorché viene utilizzato o trasportato in un sogno propriamente detto, notturno, è assoggettato a delle censure è modificazioni come una qualsiasi forma di vita reale, talvolta come un qualsiasi « resto diurno ».

Musatti ha comunicato degli esempi molto interessanti, che dimostrano il procedimento della simbolizzazione del materiale filmico diurno nel sogno della notte successiva. Noi abbiamo sottoposto a narcoanalisi dei soggetti immediatamente dopo uno spettacolo cinematografico e, come nelle esperienze ben note di Silberer, abbiamo assistito alla trasformazione in simboli delle espressioni fisiche: sarebbe forse possibile questa simbolizzazione se il film stesso fosse un linguaggio onirico o se egli parlasse direttamente alla « psiche crepuscolare »?

Analoghe critiche noi possiamo rivolgere alla identificazione del linguaggio filmico nel pensiero sincretico tipico del bambino. Zazzo ha sottolineato con notevole efficacia che paragonare i procedimenti di inversione cronologica alle contaminazioni, alle relazioni affettive, alle confusioni del pensiero sincretico significa dimenticare la mobilità intellettuale che soggiace a tutte le nostre formulazioni verbali, una mobilità che definisce invece il pensiero dell'adulto. Ancora Zazzo (Rev. Intern. Filmol. n. 5-6) ci fa osservare che se le immagini filmiche potessero ridursi ad un modo di pensare sincretico infantile, i bambini dovrebbero facilmente comprendere il film. Il linguaggio filmico invece ha una sintassi assai sottile, che il bambino non comprende. Gli manca inoltre, aggiungiamo noi, la caratteristica discontinuità per l'influenza di fattori od eventi esteriori. Per comprendere a fondo ed apprezzare tutto ciò è sufficiente leggere le pagine che Wallon a dedicate a questo problema (Les origines de la pensée chez l'enfant, 1945, vol. I): si può verificare nel pensiero infantile un'unità di interessi, una filiazione da un termine all'altro, ma si tratta piuttosto di metamorfismo, di trasmutazione, per cui ogni idea evoca l'altra senza che si formi alcun legame d'insieme.

E' necessario allora definire il significato del linguaggio filmico, poiché sarebbe impossibile discutere di ripercussioni ideologiche senza

definire il termine di paragone. Occore dire in primo luogo che questo linguaggio è assimilabile piú allo stato crepuscolare che a quello onirico. Noi sappiamo come nel primo la censura ed il simbolismo siano pressoché aboliti, mentre il soggetto è in condizioni di discorsività di espressività, di estrema facilità di associazione. In apparenza non vi è logica: ma se manca la logica formale, razionale, vi è una logica pura, originale, le cui concezioni ed immagini non sono assoggettate alla elaborazione secondaria della ragione che, nel fissarne i limiti, un pochino li travisa. Noi non ci troviamo in questo caso nella sfera del conscio o dell'inconscio, ma del preconscio (tra l'altro, noi possiamo spiegare con ciò il valore che assumono i divi del cinema, poiché essi esprimono dei tipi collettivi le cui fisionomie psicologiche corrispondono ad una condizione arcaica, ad un archetipo che non è del tutto incognito alla psiche umana perché è già stato conosciuto). Linguaggio archetipico, dunque, sensazioni di déja-vu, che ci afferrano come nello stato crepuscolare. Si potrebbe ancora parlare d'arte cinematografica se si volesse assimilare il linguaggio filmico al linguaggio dello stato onirico (che non può essere artistico), o sincretico? Non allucinazioni, quindi, ma piuttosto frequenti pseudo-allucinazioni, tipiche immagini ipnagogiche. Applicata al problema ideologico, noi vediamo che questa concezione dà al linguaggio filmico un suo valore originale, per cosí dire etimologico: piú che al subcosciente nel senso psicoanalitico, il cinema parla al subcosciente intellettuale, ne scopre le radici. Alle tre famose maniere di ricezione, conosciute fin dai tempi di Aristotele, occorre aggiungerne una quarta, esemplificata nella relazione che si stabilisce fra lo spirito dello spettatore e l'espressione filmica. Il film rivela — dice Zazzo — la trama segreta delle nostre attività logiche, le attività sottostanti, in una parola « il pensiero allo stato nascente ». Questo è a nostro parere il punto piú importante nella filmologia, sul quale occorre che tutti ci si arresti o dal quale debbono partire le nostre ricerche, la valutazione affettiva sinora ha avuto un peso maggiore su tutte le altre valutazione negli studi filmologici, ha portato alle concezioni del « rétentissement », dell'abbandono onirico, dell'evasione, ecc., ma ci sembra che la vera concezione, l'angolo visuale piú importante, si trovi nel campo ideologico, o semplicemento logico.

L'osservazione di Zazzo che la sartina può comprendere meglio il film che non il professore d'università è giusta, ma a nostro parere questo non dipende dal fatto che la sartina possiede una formazione, una cultura filmica che il professore non ha. La ragione vera si trova nel fatto che la sartina è « meno organizzata », è meno facilmente vittima di schematismi mentali, le idee nascenti che sorgono e agitano il discorso filmico trovano in essa la corrispondenza migliore, una risonanza piú ampia, possono identificarsi nella nascita delle idee elementari che si verifica presso gli spiriti piú ingenui. Il subcosciente intellettuale è piú facilmente accessibile nella sartina che nel professore d'università, per restare ai termini del paragone, nonostante questi abbia una maggiore coscienza intellettuale.

Un'altra ragione ancora conferma la tesi del linguaggio filmico « ideogenetico »: l'elemento fondamentale di questo è « la coppia ». Il pensiero per coppie non è soltanto un procedimento ideologico infantile: esso rappresenta l'esigenza primitiva, arcaica, dell'ideogenesi nell'umanità, un modo indispensabile e originale per apprendere, ricevere, esprimere e constatare qualcosa di esteriore rispetto all'individuo. Wallon insiste nell'affermare che la coppia è la struttura piú elementare, senza la quale il pensiero non esisterebbe; è una specie di molecola intellettuale che racchiude l'atto del pensiero nella sua forma piú semplice; un unico e medesimo oggetto non potrebbe essere pensato se non attraverso uno sdoppiamento, cioè la coppia è anteriore all'oggetto isolato. Il pensiero per coppia appartiene senza dubbio soprattutto al pensiero infantile; ma esso può essere utilizzato anche da quello dell'adulto, come forma meno elaborata ma piú immediata. Esso non può giungere a formare un discorso logico perché i termini della coppia hanno rapporto soltanto fra loro; è uno stadio ancora preconcettuale, per cosí dire pre-relazionale dell'intelligenza teorica. Ma se tutto ciò è vero per il bambino, non lo è obbligatoriamente per l'adulto; gli effetti del pensiero per coppia dipendono dal sincretismo, dal livello intellettuale e dal deficit logico proprio dell'infanzia. Ma l'elemento coppia puro può costituire la base di un linguaggio di relazione, di un discorso logico; d'un linguaggio, d'un discorso che siano assai piú vicini all'origine del pensiero che non il linguaggio ed il discorso concettuale verbale. Il linguaggio filmico si fonda sulla coppia: tutto il discorso delle immagini, il susseguirsi degli eventi, l'evocazione dei sentimenti, la stessa abilità dell'artista non hanno alcuna importanza salvo che per delle valutazioni esteriori. Che sia buono o cattivo, frigido o commovente, artistico o banale, il film non può sottrarsi alla espressione mediante coppia.

Dopo queste sommarie premesse, esaminiamo l'oggetto del nostro studio, cioè a dire la ripercussione ideologica del film. E, in primo luogo, poniamo una questione: il linguaggio filmico è o può divenire patogeno? Può creare degli stati morbosi nello spirito dello spettatore, ma non soltanto dal punto di vista affettivo? Noi sappiamo che le disaffettività reattive possono facilmente risolversi; ma la medesima facilità non si ha per il lato ideologico delle reazioni. E noi possiamo ancora porci un'altra domanda: il linguaggio filmico è esso stesso patologico? La nascita delle idee è la trama pura, normale, originale, ma lo sviluppo e la seriazione delle idee può divenire anormale. Soriano (Rev. Intern. Filmol. n. 2) ha affacciato dei dubbi che noi facciamo nostri: le condizioni eccezionali della ricezione filmica, la possibilità di condensare l'accento su uno o l'altro degli elementi, di chiarire un particolare, di forzare i sentimenti ed il potere critico dello spettatore, possono creare una situazione prossima a quella psicopatologica.

Ma il problema è piú vasto, poiché il patologico si può trovare non soltanto nello spettatore (beninteso, considerandolo creato artificiosamente) non soltanto nella relazione schermo-spettatore, ma nel lin-

guaggio filmico come tale. A questo riguardo, possiamo dire che il cinema è ben sovente patologico. Lo è perché le condizioni nelle quali sono affondate le radici del suo linguaggio sono estremamente delicate e rischiose. Questo linguaggio non si limita solo a darci delle idee allo stato nascente: si sviluppa, si snoda, trascina dei problemi non piú di logica ma di dialettica. Se la logica resta incontaminata, la dialettica può divenire difettosa. Noi assistiamo allora non piú soltanto al sorgere delle idee ma all'ideorrea, alla fuga delle idee, all'ideazione labirintica d'Heilbronner, in cui un'idea si riaggancia all'altra senza chiederle donde provenga, legata soltanto alla precedente e pronta a legarsi alla successiva. Sarebbe ridicolo di parlare, a questo proposito, di stato oniroide, di anarchia del sogno, di flusso di immagini che ci tuffano in un rapimento: sottolineano al contrario che qui si verifica uno stato patologico nel sistema ideologico del film. Da questo punto di vista noi possiamo riscontrare la dissociazione, l'assonanza, la sostituzione, l'assimilazione e la decussazione: gli psicologi che siano anche psichiatri sanno rapidamente diagnosticare la patologia « intrinseca » di certi film (che sono tuttavia assai apprezzati dal pubblico, perché possono comunque dare delle emozioni pure e belle). La filmologia si preoccupa troppo poco di considerare il linguaggio filmico esclusivamente come séguito, come serie di idee prive di significato affettivo: anche in questo caso quindi noi possiamo ben dire che la affettività in senso lato disturba il giudizio critico.

Altri elementi patologici noi possiamo riscontrare: la perseverazione, cioè l'insistenza di un motivo ideologico, che si ripete, che è considerato troppo sovente come un elegante artificio per sottolineare soltanto uno stato psichico, per rendere piú agevole la comprensione allo spettatore. La perseverazione è un'alterazione ben conosciuta nel campo psichiatrico: questo comunque non vuol dire che l'alterazione si debba trovare nel cervello del cineasta o imporsi necessariamente allo spettatore!

Sovente inoltre si crea uno stato di automatismo dialogato tipico dell'infanzia. A questo riguardo è assai interessante citare le felici considerazioni di Wallon (o. c.). Il soggetto non si rende piú conto di chi è l'interlocutore (il film in questo caso) e di se stesso. Questa confusione nello scambio non è altro che un ritorno alle origini; ogni parola, ogni pensiero parlato, e silenzioso sono stati dapprima dialogati, restano piú o meno dialogati nel bambino, ritornano al dialogo nei casi di regressione o di dissociazione psichica, sotto l'influenza di emozioni violente o nel caso di automatismo mentale, in cui il sentimento del pensiero personale fa luogo a dei conflitti interlocutori e a delle impressioni di depersonalizzazione.

Due conseguenze ne derivano: che si verifica sovente una regressione a stati infantili sotto l'influenza di un film e — piú importante — che con una certa frequenza si verifica la condizione patologica del solipsismo. Questa condizione può ricondursi all'idealismo: il film esiste soltanto perché vi è lo spettatore, perché questi è divenuto parte inte-

grante del film (e noi vorremmo aggiungere il paradosso che per conseguenza l'individuo esiste soltanto in quanto è spettatore del film).

Anche dal punto di vista psicoanalitico, il cinema può creare situazioni patologiche: ma qui le condizioni si riferiscono a condizioni predisponenti nello spirito dello spettatore ed agli avvenimenti generali contenuti nella trama, piú che a serie di idee specifiche. Comunque sia, noi vogliamo fare cenno a qualche situazione: per esempio vi sono individui che entrano in crisi di sofferenza, di angoscia colpevole, qualsiasi sia stato il film al quale hanno assistito, a causa di un evidente complesso di colpa che provoca una reazione depressiva con desiderio di punizione in seguito alla minima variazione di umore determinata dal film. Altre volte la sofferenza dipende dal fatto che l'individuo è obbligato durante il film a staccarsi, per cosí dire, dalla sua personalità reale; il temperamento bovaristico è il piú predisposto a questo genere di dissociazione. Il momento che dimostra la situazione patologica determinata nello spettatore dal cinema si verifica allorché questi deve rientrare nella sua personalità: il contatto col mondo reale, con la vita quotidiana e soprattutto con gli altri membri della società umana conducono a crisi che disturbano profondamente lo spirito dell'individuo; all'uscita del cinema vi dovrebbe essere non soltanto un guardaroba per soprabiti e cappelli, ma perfino, come già si fece notare, un « guardaroba psicologico » dove l'uomo può depositare la sua personalità per ritrovarla alla fine dello spettacolo... D'altra parte è constatazione comune che molti spettatori preferiscono abbandonare la sala quando si rifà il buio per l'inizio dello spettacolo successivo onde evitare il lento procedere verso l'uscita, mescolati all'altra umanità reale e vivente, obbligati ad ascoltare i banali discorsi sui problemi quotidiani della nostra vita. Questa difficoltà di trovarsi nella vita di ogni giorno dopo la visione di uno spettatore cinematografico, è particolarmente avvertita dai soggetti introvertiti; mentre gli estrovertiti manifestano reazioni di ordine psicologico piú facilmente a distanza di giorni che non immediatamente.

Consideriamo dunque le conseguenze d'ordine pratico che si possono trarre dai concetti suesposti sul significato ideologico del linguaggio filmico: poiché il film ci conduce alla sorgente delle idee, all'idea nascente, è ideogenetico, poiché ancora può divenire psicopatogeno, è nostro dovere di studiare le possibilità di controllare col cinema la genesi delle idee e di modificarla nel suo orientamento per finalità terapeutiche.

Ponzo ha già esposto al Congresso di Edimburgh (1948) la sua intenzione di ottenere il controllo cinematografico della genesi di una idea: scopo che è fra i piú nobili ed elevati della filmologia. Le psicologie del comportamento e dell'azione dànno importanza all'aspetto espressivo; l'atto non è piú soltanto un fatto esteriore ma un'espressione di stato psichico, di un'idea. Ogni gesto è altresí pensiero; il cinema può fornire la manifestazione dello psichismo e soprattutto un aspetto del fatto psichico come tale. Ponzo crede che l'azione mentale

stessa non espressa sia espressiva, si manifesti nella motilità, sia oggettivabile. Il film considera o riunisce i fenomeni che hanno questa caratteristica: d'essere visibili e di svolgersi nello spazio e nel tempo. L'idea si traduce in immagine attraverso l'azione e non può sfuggire a questi postulati. Zazzo a sua volta fa notare che, cosí come la camera ha ritrovato in un certo senso la mobilità dell'occhio, lo stile cinematografico tende senza alcun dubbio a ritrovare la mobilità dell'ideazione. E non soltanto lo stile, noi aggiungiamo, ma il linguaggio filmico stesso è mobile, è poliscopico, ha una mobilità superiore a quella dell'occhio e tende ad identificarsi con la visione psicologica.

Noi vediamo allora come il problema non è piú soltanto o soprattutto quello di studiare le reazioni affettive, le relazioni film-spettatore, o di analizzare le possibilità psico-fisiologiche, il carattere di realtà, il flash e il flicker, ecc. Questi problemi possono in un certo senso apparirci secondari: il problema capitale è di vedere la consistenza, il carattere di un film o del cinema *come se esso fosse una personalità*, un'individualità vivente e non soltanto un mezzo di divertimento o di evocazione emotiva. Il film ha un linguaggio, una mobilità ideologica, i suoi punti di vista, la sua storia, è veramente « qualcuno »; non importa che esso sia creato da un produttore, che ne erediti l'atmosfera ideologica, perché esso diviene ben presto autonomo e può prendere un nuovo indirizzo. In conclusione noi dobbiamo avvicinarci al film come ci si avvicina per un'analisi psicologica ad un soggetto vivente.

E vediamo quindi, prima di concludere, le applicazioni psicoterapeutiche. Film didattico, film istruttivo, film scientifico, film psicodiagnostico, hanno poco a che vedere con questo tema; essi rappresentano soltanto una tappa inevitabile nel progresso del cinema psicologico, e dobbiamo pur riconoscere che per certuni ed in certi casi essi sono un punto d'arresto, addirittura una limitazione nelle possibilità del cinema.

Godfrey Elliot (Film and Education, 1949) ha fatto un completo elenco dei vari tipi di films cosí detti educativi « in senso lato »: il film narrativo (semplice racconto), drammatico (riproduzione di commedia o dramma teatrale), discorsivo (organico, collegato, su un tema specifico), evidenziale (per studi scientifici), episodico (come in un libro di lettura), emulativo (educativo per il galateo, ecc.), problematico (discussione su particolari problemi di natura familiare, sociale, ecc.), ritmico (riproduzione di danze, accompagnamenti musicali, ecc.), incentivo (per provocare risposte emotive buone, per orientare il carattere, ecc.), terapeutico propriamente detto. Non soltanto quest'ultimo tipo di film ma anche alcuni dei tipi precedenti possono venire utilizzati in modo eccellente ai fini della psicoterapia.

Nel dominio dell'*igiene mentale*, noi dobbiamo sottolineare con insistenza l'enorme importanza di un fenomeno che non abbiamo visto adeguatamente apprezzato dai filmologi: la dissociazione emotiva. Il film produce assai frequentemente un'emozione, ad esempio la paura: lo spettatore ha effettivamente paura, ma non ne ha che in minima parte

le manifestazioni esteriori e talvolta interiori. Egli non fugge, non grida (salvo che in rari casi), ecc. Vi sono allora due vantaggi: il primo è di lasciare intatta la risonanza affettiva dell'emozione (l'individuo sente che ha paura) evitandone le manifestazioni dimodoché l'autocontrollo non è piú necessario, non vi è piú bisogno di dannose repressioni — il secondo deriva dal primo e consiste nella possibilità per l'individuo di avere un'emozione pura, senza essere timoroso o vergognoso per il giudizio della società (questo si può anche dire a proposito del pianto, che di solito non è visibile al resto del pubblico per l'oscurità della sala, ed a proposito del riso che è collettivo e comunque non impegna o mette in evidenza la persona fisica dello spettatore). Molte psicosi e psiconevrosi derivano proprio dalla commistione di affettività, emotività, repressione, vergogna che abitualmente disturba la sensazione emotiva. Infine è anche possibile ottenere, attraverso il film, un vero e proprio condizionamento emotivo, nel senso dell'« emotional training » dei pedagoghi anglosassoni: si può provocare l'emozione che dev'essere condizionata ed associarla ad uno stato affettivo gradevole, dimodoché l'individuo possa perdere la tonalità affettiva negativa che lo inibisce.

Ma l'interesse maggiore è nel campo dell'*ortopsichiatria*. E' qui che noi possiamo effettivamente applicare le nozioni, le teorie che sono state esposte precedentemente. Vi è ancora troppo l'abitudine di considerare soprattutto od esclusivamente ciò che si verifica nell'animo dello spettatore in relazione alla visione di un film, né il film ha valore, per molti psicologi, che come elemento determinante di una reazione, come mezzo o pura trama. Noi dobbiamo occuparci soprattutto di ciò che si verifica nello schermo, nella evoluzione ideologica che forma il tessuto vero del film, del come le idee sorgono, ecc. A questo riguardo noi possiamo diventare, per mezzo del film, i padroni, in un certo senso i dominatori di un processo mentale: non importa affatto che vi sia un séguito di avvenimenti piú o meno simpatici, commercialmente utili, che tutti possono piangere o ridere. Le idee nascono e devono nascere senza affettività: il susseguirsi delle idee deve determinarsi come una serie di coppie, come nello spirito dello spettatore, provocando una corrente di induzione ideologica. Allora noi vediamo che il cinema ci offre la grande possibilità di variare la direzione di un processo ideologico. Allorché vi ha una ideorrea, noi sappiamo che ogni termine diventa per il pensiero il punto di partenza per una differente direzione, che ha rapporti con esso solo; ogni idea è parecchie uscite; la corrispondenza delle uscite si verifica per caso. Rimettendo in vigore una teoria che attualmente è piuttosto fuori moda, si potrebbe dire che occorre ristabilire nella confusione delle idee nascenti ciò che un tempo veniva detto Obervorstellung (o rappresentazione dominante) e Leitvorstellung (o rappresentazione direttrice) che la eccitazione maniaca rendeva inoperanti. Il film può dimostrare una perseverazione, una ripetizione d'un leit-motiv; solo il film può insistere in un modo cosí ossessivo su una idea, può renderla pressoché « fissa » per lo spet-

tatore; e tutto ciò si dimostra di estrema utilità in stati di confusione, maniaci, d'eccitazione.

Al contrario, noi possiamo considerare il caso di un'idea veramente prevalente o dominante. Quest'idea può venire sommersa in un séguito molto rapido di idee filmiche. L'esempio piú importante si pone nel caso del delirio paranoico. L'elemento patologico qui consiste nel punto di partenza assurdo (e non teniamo conto, in questo momento, della teoria psicanalitica che ne spiega assai bene la patogenesi) e nella rigidità univoca, unidirezionale del processo logico. A questo ultimo riguardo noi possiamo intervenire egregiamente con il film: abbiamo già detto precedentemente che la mobilità e la reversibilità sono gli elementi caratteristici della attività ideologica nel film. Occorre considerare che, in condizioni particolari (quale lo stato suggestivo crepuscolare) si verifica il fenomeno del movimento riproduttivo regrediente, del quale ha parlato BENUSSI e che MUSATTI illustra cosí chiaramente (Trattato di psicoanalisi, 1949, vol. 2). In condizioni normali, l'individuo ripete la serie delle lettere dell'alfabeto con facilità nella direzione abituale (a - z) e con estrema difficoltà in senso contrario (z - a): vi è un rapporto univoco che conduce da *a* a *b*, da *b* a *c*, ecc., un legame associativo fisso, o fissato. La suggestione può creare delle nuove capacità. Nel senso che viene eliminato l'arresto che impediva alla ruota di girare in avanti ed all'indietro, liberamente: i legami associativi regredienti sono disinibiti; la riproduzione mnestica si svolge nelle due direzioni. Ciò che manca al paranoico è precisamente questa libertà di movimento indietro, che può condurre cosí al senso critico (critico di se stesso e delle proprie azioni), che impedisce la rigidità iperlogica. « Piú dialettica, meno logica », dovrebbe divenire lo slogan terapeutico per i paranoici. Vi è inoltre la questione degli « isolatori »: BREUER e FREUD (« Studien über Hysterie », 1897) hanno fornito una dimostrazione assai convincente della presenza degli isolatori che separano l'una dall'altra le funzioni psichiche. Cosa può dunque darci il film? Tre cose, in riassunto: stimolare nello spettatore malato la reversibilità del processo ideologico, condurre l'evoluzione di una idea ad un indirizzo differente da quello del suo delirio, eliminare gli isolatori creando dei legami fra le idee o fra le serie di idee.

Nel caso del monoideismo, dell'autismo psichico, della psicastenia, il comportamento si rifà a due altri problemi: il monoideismo è l'annientamento del pensiero, poiché il pensiero sorge dalla pluralità delle idee; l'azione è essa stessa unitaria, deriva da una pluralità da unificare o dissociare. Il pensiero per coppia è fondamentale: la coppia può condurre all'identificazione o all'alternativa, ma comunque essa forma il pensiero e deriva dall'azione. Ma se la coppia resta isolata, noi avremmo un sistema rigido; occorre che un terzo termine, un termine « relazionale » intervenga, cosí che si possa orientare e ordinare le coppie sul canovaccio delle relazioni: dalla coppia alla serie. Le idee filmiche nascono come coppia, possono ordinarsi come serie; la visione d'una serie, l'invenzione di un terzo termine agli occhi dello

spettatore monoideista o autista possono determinare un mutamento in un sistema mentale.

Vi è infine il problema della personalità schizoide o della schizofrenia. Naturalmente le possibilità del cinema sono limitate, sarebbe ridicolo di pretendere una guarigione dove finora quasi nessun metodo terapeutico ha avuto dei risultati veramente efficaci. Ma il film può aiutarci ad ottenere che la dissociazione ideo-affettiva, l'anaffettività del soggetto malato sia in qualche modo modificata. Il film ci permette di « caricare » affettivamente un avvenimento, una situazione, un'idea: d'accordo che la ripercussione affettiva è impedita nel malato per quanto riguarda se stesso e cosí pure per quanto riguarda l'ambiente, ma il film ha il vantaggio di trascinare lo spettatore, che egli sia o no malato, in una serie di situazioni dove egli può identificarsi senza sospetto.

Il problema dell'identificazione ha turbato finora assai poco i filmologi da un punto di vista puramente ideologico; nella identificazione occorre considerare che non vi è soltanto del bovarismo. Il film può provocare la identificazione piú facilmente che un'altra situazione della vita comune o che un romanzo, poiché esso evita al soggetto delle compromissioni affettive che egli teme. La schizofrenia è precisamente un meccanismo di difesa sistematizzata, di scissure intrapsichiche, è un « sistema a isolatori » assai pronunciato e pressoché insuperabile ai comuni mezzi terapeutici. L'affettività caricata su una serie di idee o su un'idea sola in un film, può cogliere il malato all'imprevisto. Allorché vi è anche ciò che i psicologi denominano « complesso ideo-affettivo di estraneità », la direzione del rapporto fra lo spettatore ed il personaggio dei film può invertirsi, nel senso che non si verifica piú un'identificazione, ma una introiezione: lo spettatore assume, assorbe la personalità del personaggio, ma quando il personaggio è in lui entrano anche attraverso la medesima porta affettività ed emotività, ed il soggetto non dovrebbe piú potersi sentire estraneo a se stesso.

Dal punto di vista psicanalitico, vi sono molte osservazioni da fare. In primo luogo, vi è un evidente vantaggio: il film può sostituire in un certo senso l'analista. Esso può creare il psicodramma piú facilmente, e soprattutto permette piú liberamente la creazione del transfert, con molto minori resistenze dovute a fattori esteriori di disturbo. Se la psicoterapia piú moderna è soprattutto una forma di « egoterapia » in luogo della superata terapia catartica, e se nel medesimo tempo la profondità di penetrazione deve raggiungere gli archetipi junghiani è evidente che a tutti questi scopi il film può rispondere talvolta meglio che l'uomo analista. Nessuno vuol comunque fare qui l'apologia della « psicanalisi meccanizzata ». Ma il film può divenire elastico e mobile a sufficienza, essere meno instabile che un uomo, vittima a sua volta dei suoi problemi e delle sue reazioni. Ad esempio, se noi vogliamo scartare il campo discutibile della terapia filmica delle nevrosi, possiamo considerare con attenzione le possibilità di una terapia caratterologica: poiché il carattere di un individuo, nelle sue linee fondamentali,

cosí come il tipo delle relazioni sociali fra gli individui dipendono senza dubbio dal diverso modo di evasione ai conflitti interiori, è chiaro che il medesimo conflitto nel film può avere, al contrario, una liquidazione differente. Un individuo che d'abitudine abbia la tendenza a sublimare può essere indotto ad approvare un'altra forma di evasione, o può addirittura veder risolvere il suo conflitto senza che alcuna evasione sia possibile. Naturalmente il problema della terapia caratterologica mediante il film si connette con il problema dei tipi caratterologici, dei tipi collettivi, di cui il cinema comune è un creatore continuo. Un film terapeutico dovrà invece evidentemente prescindere dalla formazione di particolari tipi caratterologici cercando di indurre l'individuo a liberarsi della rigidità indotta tipicamente da una determinata soluzione di « carattere ». Il mutamento per le formule di evasione può essere applicato anche ai singoli: molti filmologi hanno sottolineato che in milioni di spettatori il film ha creato una nuova simbologia, che ha le sue ripercussioni sullo stato onirico oltre che nei giudizi convenzionali della vita reale. La lotta contro « i falsi idoli » baconiani può divenire la lotta contro i falsi simboli, ed il cinema può darci un'aiuto potente.

Per quanto riguarda le ripercussioni affettive è noto che esse possono distinguersi in ripercussioni di natura bovaristica (mediante il fenomeno dello empatia) o di natura catartica (mediante il fenomeno della simpatia). Empatia e simpatia sono i due corni del dilemma entro i quali si agita la nostra affettività davanti ad un film qualsiasi. Il divertimento, il sollievo che certi psicologi superficiali vogliono considerare come forma essenziale di reazione soggettiva al film debbono essere inquadrati in questo dilemma. Al congresso di Venezia è stato posto il problema se è preferibile che il film sia o diventi il meno ricco possibile di elementi determinanti (colore, studio del dettaglio, nitidezza, ecc.), per non obbligare lo spettatore a servirsi di schemi affettivi predisposti senza possibilità di libere interpretazioni e di spontanee ripercussioni: ma il fatto è che la stimolazione polisensoriale provoca assai piú ripercussioni che quella monosensoriale. Lo stesso bianco-nero è già un dettaglio, una coppia ideologica ed estetica; gli altri colori non impediscono nulla, come nulla impedisce la colonna sonora in paragone ai film muti. Consideriamo inoltre che il colore ha un valore eccito-sensoriale assai elevato per certi tipi psicologici, ad esempio gli estratensivi (le interpretazioni di colore del test di Rorschach ne sono un esempio evidente). Gli introvertiti preferiscono forse il film (alla pari di tutte le altre espressioni artistiche) senza dettagli per riempirne i vuoti con la loro fervida immaginazione; ma questo non deve spingerci a generalizzare la situazione.

Sebbene noi abbiamo fornito numerose indicazioni, le realizzazioni in questo campo di terapie filmiche sono effettivamente rare. Molto recentemente negli Stati Uniti Rubin e Katz hanno elaborato ed applicato un nuovo tipo di film terapeutico: l'aurotone-film (*Journ. Clin. Psychol.*, 1949). Esso dura 30 minuti circa e consiste in un susseguirsi

di colori che si accompagnano ad una musica (questa può essere classica o anche una canzone in voga; comunque è sempre cantata). I colori si accompagnano piú o meno alle variazioni della musica: il rosso passa nel blu cielo allorché la musica passa dall'allegro mosso alla nenia melanconica, ecc. I films sono stati proiettati a gruppi di malati affetti da psicosi depressiva: tutti costoro hanno provato, durante o dopo il film, una crisi emotivo-affettiva (con singhiozzo, pianto, ecc.), ed una spiccata tendenza a confidarsi con l'analista, la qual cosa è stata di estrema utilità per l'esplorazione psicologica. Comunque queste scariche affettive sono esclusivamente catartiche. Ma in certe cliniche psichiatriche americane si stanno elaborando dei films adatti esclusivamente per un determinato tipo di malattia. Il Moreno fu il primo ad ideare il metodo psicoterapico dello psicodramma. Dopo un periodo di esame del paziente, si organizza una rappresentazione drammatica che permetta al paziente stesso di esprimere le sue difficoltà, o direttamente come attore o indirettamente come spettatore. Oltre all'utile derivante dalla possibilità di cura collettiva, questo tipo di terapia dà ottimi risultati soprattutto nel campo delle anormalità del carattere e del comportamento infantile. Ora il Moreno stesso ha insistito sulla possibilità di creare particolari categorie di psicodrammi cinematografici, in modo che i pazienti abbiano la possibilità di vedere riprodotte su uno schermo situazioni simili a quelle create dalla loro condotta disordinata (All in Sociometry, 1944).

A questo tipo di film terapeutico possono venir assimilati (sebbene il loro uso sia squisitamente didattico) i film elaborati recentemente in Canadà, tra cui i due eccellenti « The Feeling of Rejection » e « The Feeling of Hostility ». Si tratta di brevi psicodrammi che dimostrano due differenti tipi di giovani donne infelici, ed indagano gli intimi moventi di questa infelicità. Un posto a sé in questo campo cinematografico occupa il film prodotto dalla dott. Margaret Fries: « The Psychoneurosis with Compulsive Trends in the Making ». Esso è stato elaborato da un professionista fotografo per bambini durante un periodo di dieci anni, in cui venne osservato lo sviluppo ed il comportamento di una bambina che — dalle condizioni eccellenti della prima infanzia — evolveva lentamente verso una psicopatia conclamata. L'efficacia di certe scene è talmente intensa da farci chiedere se esse non sono state premeditate: tuttavia l'onestà del produttore e l'eloquenza del comportamento infantile ci rassicurano sulla spontaneità di questo film.

Si tratta di primi passi, ma comunque è un peccato ancora che l'oggetto di studio e il mezzo sul quale si è fermata l'attenzione dei terapisti sia la trama come complesso episodico, il cui significato finale etico o teleologico ha un valore maggiore che non la mobilità delle idee che vi sono sottintese.

Poiché il problema, noi diciamo per concludere, è tutto qui: considerare dapprima il film in modo analitico, analizzando la sua psicologia in luogo di quella dello spettatore malato o sano, decomporla nei suoi elementi costitutivi (idee in coppie) e studiarne la possibilità di

relazioni in serie, rendere la serie fissa (per le psicosi confusionali), darle un'ampia reversibilità (per gli autismi) orientandola nella direzione utile (per le forme paranoiche), caricandola di affettività e mettendola in relazione con altre serie (per la schizofrenia), ecc.

Tutto questo lavoro, questo nuovo indirizzo di attività filmologica, porta un solo nome: *psicagogia filmica*. Il film ne è lo strumento per eccellenza. Fallire questo scopo significa arrestarsi al film banalmente scientifico, documentario, o limitarsi al film psico-diagnostico, i quali formano uno scopo minore della filmologia, cui non appartengono che in parte. Poiché, dal momento che si è parlato di scopi, diciamo dunque che la filmologia è l'unica a poter impedire il progressivo turbamento che si forma nello spirito pubblico a causa dei films attuali, che entrano nell'anima dell'individuo forzandone la porta con il passepartout del divertimento senza alcuna autorizzazione o cautela.

Si proibisce la visione di certi films ai minori di sedici anni, ma si dovrebbe, in mancanza di meglio, proibire la visione di certi film a coloro che hanno un certo carattere che non si armonizza con il film stesso. HEUYER, LEBOVICI e AMADO hanno esaminato giustamente le ripercussioni del cinema sui bambini ed adolescenti inadattati (*Rev. Inter. Filmol.*, 1906) e si sono chiesti se le scene di violenza siano effettivamente una scarica per l'aggressività eccessiva di questi bambini, o non piuttosto le servano da suggerimento e da incitamento. Quale mutamento, si domanda ZAZZO, quale metamorfosi si prepara a nostra insaputa nello spirito delle nuove generazione, dall'avvento del cinema? Probabilmente metamorfosi patologiche, noi rispondiamo: regressioni, degradazioni, ecc. E ciò mentre il cinema ha le qualità e le possibilità tecniche per divenire strumento di igiene mentale, e per conseguenza di civilizzazione.

Dino Origlia

La caduta degli angeli

(Itinerario waltdisneyano)

Noi della generazione che all'avvento del lungometraggio di Disney avevamo sí e no quindici primavere sulle spalle, vorremmo stemperare un poco nella non spenta, anzi vivissima coscienza di quel remoto e favoloso *charme*, la crudezza di certe conclusioni, di certe critiche, di certe considerazioni negative, di certe stroncature: in una parola, la amarezza della condanna di tutta l'arte disneyana.

Ma per quanto spreco si faccia di indulgenza, per quante attenuanti si scovino, per quante generose parole si inventino, ahimé, il brivido sentimentale è trascorso e la critica ci riporta sempre le medesime considerazioni, sempre le medesime conclusioni, sempre le medesime stroncature, e la condanna è inevitabile.

Volessimo tracciare per comodità un diagramma delle fatiche di Disney, ne uscirebbe una parabola tormentata assai, che ha all'apogeo *Biancaneve* e al limite di caduta *Los tres Caballeros* o *Cenerentola*. Ma un diagramma piú eloquente dovrebbe contenere non una, bensí due linee, mettiamo una rossa e una nera, delle quali la rossa indicherebbe l'andamento dei cortometraggi, delle *Silly Symphonies*, le « Sinfonie stupide », come le chiama Disney stesso; mentre la linea nera segnerebbe l'andamento dei lungometraggi, da *Biancaneve* a *Cenerentola*. E allora constateremmo che la linea rossa, quella delle *Silly Symphonies*, si stende segmentandosi con moderazione in senso orizzontale; mentre la linea nera, quella dei lungometraggi, precipita sterzando di qua e di là convulsamente da sinistra in alto a destra in basso. Facendo poi combaciare i due diagrammi — supponeteli disegnati su di un trasparente — potremo osservare che la linea rossa (cortometraggi) non viene a cadere né sopra né sotto la linea nera (lungometraggi), ma la interseca in un punto che grosso modo spezza le due linee in quattro frammenti uguali. Che cosa significa tutto ciò? Se ci consentite di contrabbandare nei confini della critica estetica una espressione impropria e tuttavia chiara, diremo che i cortometraggi hanno un rendimento costante; mentre i lungometraggi, pur cominciando su un piano artistico piú elevato, hanno un rendimento decrescente e finiscono sotto il livello dei cortometraggi. E infatti senza salti bruschi e senza vertiginosi dislivelli si muovono la fantasia poetica, l'estro, l'inventiva e l'ideale di Disney mentre viene confezionando le stupende imprese di Mickey Mouse & Co., cioè la serie dei

cortometraggi in bianco e nero, e la serie posteriore dei cortometraggi in technicolor: le *Silly Symphonies.* E che delirii — rammentate? — che delirii di contentezza ci refolavano nell'anima a ogni vittoria di Topolino e a ogni meritato castigo dei suoi nemici tradizionali! E come frequenti, dopo quegli incanti animati e zeppi di colore, le accensioni della fantasia nei giuochi domestici, o fuori, negli uggiosi cortili, e nei campi odorosi d'estate! Pure, anche in quelle iridate bolle d'aria e di innocenza era l'elemento della corruzione e dello sfacelo.

La tematica disneyana s'accorda benissimo nel suo insieme alla favola classica, anzi, diremo che innestando sull'antropomorfismo puramente letterario di Esopo, di Fedro, e piú tardi di La Fontaine, di Lessing, dei Grimm, di Andersen, il suo antropomorfismo pittorico e cinematografico, Disney praticamente svecchia la favola, la ossigena, facendone riverdicare la sostanza etica. Se il bene sopraffà il male; se il buono la spunta sul cattivo; importa poco che si chiami Tredicino o Pollicino o Mickey; che sia un essere umano o un elfo o un topo in guanti gialli e calzoncini rossi. Ma poiché ogni favola riflette internamente la società e il mondo che le sono contemporanei, naturalmente truccati e mascherati dietro le immagini e il linguaggio propri a codesta letteratura, avviene che le *Silly Symphonies* rispecchino a volte in densi colori e argute forme la società attuale, e in particolare quella americana. Ma è di solito, ci rincresce ammetterlo, un riflesso impreciso e torbidetto, del quale diremo appresso i motivi. Topolino, per esempio, lotta contro il bandito Pipistrello (che non è altri poi, se non un agrario insolente). Oppure — ma senza ovvii riferimenti sociali — Pluto sottrae un uccelletto implume alle insidie d'un gatto scandalosamente antipatico. Abbiamo voluto considerare la *Silly Symphoy* nel suo duplice aspetto: sociale e astratto. Fintantoché il buono (Topolino o Pluto o Pippo) si dà da fare per drizzare le storture provocate da animali malefici, o dispettosi, o soltanto distratti, ma non facilmente riferibili a tipi socialmente individuati e concreti; abbiamo la favola morale astratta. In essa le categorie di bene e di male si combinano in un giuoco piuttosto facile di reciproche sopraffazioni, ma strutturato in modo che l'ultimo colpo, l'ultima carta, l'ultima battuta, diano ragione al buono e torto al cattivo. Il tutto naturalmente raccontato per successione di fatti incredibilmente svelte, vivaci, fantasiose e paradossali, cioè per rapide sintesi artistiche che dànno infine alla vittoria del bene sul male quel risalto, quella corposità, quel calore di vita, i quali, spogliando la lezione delle sue sovrastrutture dottrinarie e scolastiche, la rendono intuitiva, piacevole, e nella coscienza infantile, operante senz'altra mediazione. Ma quando il buono è inserito inequivocabilmente nel mondo reale: Topolino nel West, Topolino contro i gangsters o Topolino contro diabolici scienziati atomici; la favola morale da astratta si fa concreta ovverosia sociale. Il rapporto tra favola astratta e favola concreta è una questione di vitalità artistica, di sopravvivenza artistica. Noi non possiamo fare a meno di raccordare continuamente la storia ideale della lotta tra il bene e il male con la storia reale di codesto

conflitto, cioè con la storia senz'altro, se vogliamo evitare di diventar rettorici; se vogliamo evitare di far passare per un bene quel ch'è male (perché veramente ciò ch'era bene ieri può essere diventato male oggi). Altrimenti ci ridurremo al rango di raffinati e brillanti trascrittori di miti e di favole del passato, e niente piú. Che è poi, in ultima analisi, la condizione di Disney, oggi.

Inoltre, se non peschiamo direttamente nell'attuale realtà sociale; se non integriamo continuamente la favola con i valori morali, storici e umani di oggi; la nostra arte non raggiungerà mai la pienezza, la profondità e l'estensione che le sono consentite invece dalla consapevole o inconsapevole appropriazione di questi valori, o dati, o elementi della realtà odierna. Ciò ha valore per tutta l'arte in generale, ma è normativo per la favola morale, non dimentichiamolo. Di solito il cortometraggio disneyano, date le sue limitazioni di tempo e di spazio, è strumento idoneo alla trattazione astratta della tematica morale tradizionale. La querula e petulante vanità di Paperino è fiaccata generalmente da industriosi e probi animali, scoiattoli o api, che mal sopportano le sue bizzarrie, le sue intemperanze e le sue interferenze comunque perturbatrici. Oppure: Pluto è nei guai a motivi della sua pigrizia. E ancora: Pippo, tanto balordo quando intimamente buono, evoca magicamente aiuti e rappresaglie contro i propri nemici. Temi astratti, come si vede, senza riferimenti storici e sociali, in cui la vittoria del bene non scaturisce dal racconto stesso, ma è il risultato di una applicazione intellettuale, cioè dell'applicazione meccanica di uno schema candidamente hegeliano. Qualche volta invece, se sono di scena falsari, gangsters, razziatori di bestiame o fattacci di spionaggio atomico, il cortometraggio abbadona i temi della favola di tipo arcaico, affonda come può le radici nella realtà americana di oggi e ne ricava (quando le ricava) le proprie sentenze morali. Ma è il caso meno frequente. Questo spiega perché l'andamento della linea rossa del cortometraggio sia cosí uniforme, cosí regolare, cosí retto, e perché il rendimento sia cosí costante. D'altra parte è proprio qui, in codesta preponderanza del tema astratto, la ragione della decadenza di Disney, e in particolare la ragione della rovinosa caduta della linea nera, cioè la linea del lungometraggio in technicolor. Disney — come molti artisti oggi — è vittima del piú squallido solipsismo filosofico e artistico. Onde la sua insistenza, e oseremmo dire la sua preferenza e insieme la sua necessità del discorso generico intorno al bene e al male, fino all'abolizione di questo discorso, per sostituirlo con un puro e semplice calligrafismo. Ed ecco allora l'obbligatorietà di illustrazioni, eccellenti dal punto di vista formale nel loro insieme, ma troppo scarnificate e disanimate; ed ecco allora quel suo urgente, non piú differibile, anzi erompente bisogno di evadere dalla realtà, tanto piú perentorio quanto piú la realtà, e la realtà sociale in particolar modo, sembrano sollecitare l'artista a impegnarsi a fondo, a prendere parte attiva (artisticamente, s'intende) ai conflitti che la travagliano oggi. E dall'attrito tra le istanze artistiche

avanzate dalla realtà sociale e le esigenze ideali, anzi idealistiche, statistiche e assolute, contrapposte da Disney, nasce il suo arroventato astrattismo. Svolge dunque impassibilmente Disney, diremmo quasi per sfida, la tematica tradizionale attraverso le sue pur sempre gustose astrazioni con i cortometraggi in technicolor. A un tratto si impegna con il lungometraggio. Esso, a motivo dei propri limiti, consentirebbe una trattazione meno frettolosa, meno sintetica e anche meno astratta. Disney esita un attimo. Poi, com'era prevedibile, si butta a rompicollo sul sentiero della riesumazione o evocazione o trascrizione di favole antiche, e in un secondo tempo, su quello ancora piú gustoso e insidioso degli esperimenti astrattisti. Il distacco dalla cultura nazionale, delineatosi con le trascrizioni di miti e di favole europei, con l'astrattismo si fa definitivo e irrevocabile. Gli è mancato il cuore anche stavolta. Il lungometraggio era là per restituirci l'artista che si era fatto sotto con Mickey Mouse e si era imposto favorevolmente alla critica di tutto il mondo, e invece ci rimanda come una melanconica eco, non piú l'artista, ma un poeta minore, e infine nemmeno il poeta, ma l'industriale, un grosso industriale che ha tutta l'aria di considerare la sua vecchia arte come un veloce peccato di gioventú.

Ed ecco *Biancaneve*, che è poi il migliore di tutta la serie. *Biancaneve*, che non ha niente a che vedere con la tradizione americana. Perché *Biancaneve* non è soltanto una figurazione fantastica e simbolica della lotta del bene contro il male; né qualcosa che potrebbe venire in mente a chiunque in qualsiasi momento; ma è sopratutto la forma artistica del sentimento e del pensiero storico europeo, cioè della cultura europea borghese di due secoli addietro. E' l'illusione dell'umanitarismo: la predicazione della bontà; cioè la profonda e radicata illusione borghese che gli uomini possano divenir migliori a forza di propaganda e senza bisogno di alterare i rapporti sociali. Nella mitologia pagana cercheremmo invano un esempio del genere, perché l'umanitarismo e il pacifismo sono espressioni di una coscienza sociale relativamente recente: i greci infatti lo ignoravano entusiasticamente. I romani non erano da meno dei greci, in questo. E nella cultura americana, quella autoctona, le cose non stavano diversamente che in Grecia e a Roma. L'umanitarismo è dunque qui un prodotto di importazione e, dato il peculiare carattere della tradizione pionieristica innestata sul tronco della cultura pellirosse, esso si stempera abbondantemente nella sostanza tipica di codesta cultura: che è ottimistica e feroce e violenta, e che non conosce in modo assoluto le ben pasciute languidezze pacifiste del borghese europeo. E' poesia epica e civile, piú che lirica; è quel filone inesausto che ancora oggi nutre di sé gran parte della letteratura e del cinema americani. Disney sembra aver ignorato, e non sappiamo se di proposito, tutta questa eredità. Ma almeno in *Biancaneve* sono, se non altro, una freschezza di invenzioni pittoriche e una facoltà di canto e di lirica che ritroveremo solo in parte in *Bambi* e *Dumbo*, e in seguito, ci rincresce dirlo, non piú.

Si dirà: un momento, ma questa è critica contenutistica, e non deve incidere sui valori puramente estetici di *Biancaneve*. D'accordo. E non incide, infatti, ma rileva, com'è suo dovere, la rispondenza precisa tra l'ideologia illuminista e il contenuto di *Biancaneve*: la quale *Biancaneve* è al postutto una favola di quei tempi e non certo dei nostri, e tantomeno di quelli classici. Ora, ci si domanda, è almeno lecito alla critica d'arte di tener conto di codesti rapporti, di codeste rispondenze tra ideologia e arte, tra arte e filosofia, tra coscienza sociale e arte; e di sottolineare implicitamente come nella favola disneyana questo nesso con la cultura nazionale popolare sia assente? Pensiamo innocentemente di sí. E pensiamo inoltre che pur lasciando intatto, con questo tipo di critica, in tutto il suo severo fascino il crocianissimo momento formale, sintetico e teoretico della creazione artistica; pur lasciandolo intatto, dicevamo, pensiamo che codesto rapporto tra cultura nazionale popolare e artista sia fondamentale per l'arte. E che sovente le cause sotterranee e profonde e ignote della decadenza di un artista non siano da ricercarsi, con grande spreco di energie e scarsi risultati, in un mitologico *quid* psichico o mentale; poi che in ultima istanza questo non spiega nulla, imponendosi la necessità piú generale e critica di comprendere le cause di questo *quid*, e cioè le cause esterne, le quali, se non sono psichiche e mentali, saranno per una inevitabile ironia, sociali e storiche. La critica contenutistica perciò non incide sui valori estetici: non li sfiora nemmeno, ma tenta di mettere in luce le cause esterne e profonde che sono sempre alla base dei processi artistici. Dire che l'arte disneyana è in crisi, come abbiamo sentito dire, a motivo del continuo isterilirsi dell'ispirazione di Disney, è una tautologia e una banalità. E' come dire che un uomo che non beve si comporta a quel modo perché non ha sete. Mentre precisare che non beve perché esiste un fatto clinico, patologico, oppure un fatto funzionale e meccanico, e scoprire poi pazientemente questi fatti, è una conquista e una emancipazione. Noi non miriamo a tanto con questa veloce rassegna della produzione di Disney, perché lo spazio non ce lo consente; ma ci limitiamo a dare delle indicazioni di carattere contenutista, appunto, e le offriamo volentieri come contributo a dibattiti, confutazioni, e polemiche con il solo scopo di sviluppare una seria indagine in questo senso. Dopodiché, scendendo lungo la catena causale e effettuale, si arriverà, pensiamo, a conoscere anche il *quid psichico* o mentale che impania o libera la creatività dell'artista. Con buona pace e soddisfazione dei nemici acerrimi del contenutismo.

E consideriamo ora, ma brevissimamente, *Pinocchio*, ossia il peccato di cosmopolitismo artistico piú grave commesso da Disney. Pinocchio, cui la cittadinanza americana ha sottratto proditoriamente i doni originari di toscana, provinciale arguzia e moralità; e ha voltato in un mostriciattolo irriconoscibile, straziato perennemente tra un atteggiamento di allocco che non è ingenuità, una ribalderia adulta e disgustosa che non è infantile mancanza di discrezione o eccesso di curiosità,

e un coraggio tutto western, troppo maturo e di imitazione, che non è assolutamente legittimo e giustificabile. Ed ecco *Bambi,* ossia l'illusione ungarettiana espressa nei versi: *O come felice prima dell'uomo — doveva andare il mondo.* Che non è altro poi se non una parafrasi alla critica sociale dell'illuminismo di due secoli fa. Ancora un'evasione. Ancora una volta Disney si esime dal parlare della società odierna, dal criticarla, e tanto meno dal fornirci soluzioni ai suoi malanni. Il suo idealismo è caparbio, e le sue favole sono retrospettive. Poi è *Dumbo, l'elefantino volante,* uno dei piú saporiti « scherzi » disneyani, dove però le equazioni di uno scontato conflitto tra bene e male ripiovono appena si profila una inquietante deplorazione dello sfruttamento commerciale. Di *Fantasia* s'è detto un gran bene insieme a un gran male. Noi diremo semplicemente che è un interessante e lodevole contributo allo studio delle relazioni audiovisive, e che qua e là scende di cattedra e viene a sciogliersi sul piano dell'emozione estetica. Miracolo codesto al quale però non è certo estranea e casuale la frequentazione di Beethoven, di Mussorsgkij o di Bach; e bisognerebbe andare fino in fondo, per poter dare onestamente a Disney quel ch'è di Disney, di questa sua *Fantasia.*

Indi, *Saludos Amigos,* evasione turistica e pubblicitaria (forse anche politico-diplomatica), doviziosa di annotazioni paesaggistiche e di folclore, nelle quali l'accentuazione del virtuosismo pittorico disneyano diviene arroganza e quasi si fa avanti a sfidare gli avversari e i concorrenti a irraggiungibili traguardi. Ma la sensualità s'è già insinuata a questo punto sotto le umide e lustre pennellate degli acquarelli brasiliani e lagrima in polle lussureggianti di colore. Dal violento ma ancora superficiale erotismo di *Saludos Amigos,* Disney scade nella pornografia. Eccoci a *Los Tres Caballeros.* Condensare, invece di diluirla, la materia di codesto « divertimento » in un orgiastico e ossessivo dialogo di ritmi e di figure avvilite da troppe allusioni e accostamenti letteralmente pornografici, è stato un grave errore. Attribuire un sesso a personaggi da fiaba, ai quali non avevamo mai pensato in questi termini, proprio perché sentivamo istintivamente le gravi conseguenze per tutta l'arte disneyana di una tale oscena rivelazione; fu un altro grave errore. Paperino in fregola è semplicemente delittuoso. Di *Cenerentola* si sarà detto tutto, o quasi tutto, quando avremo fatto rilevare che *Cenerentola* è *Biancaneve*; che il Principe è il Principe Azzurro di *Biancaneve*; che gli alleati di Cenerentola fanno grosso modo quel che facevano gli animali alleati di Biancaneve; che i due topi sono i caratteri piú persuasivi e meglio definiti di tutto il *cast* (che indica sintomaticamente ancora un ricorso alle *Madri,* cioè alle fonti originarie, a *Mickey Mouse,* al cortometraggio); e che il contenuto etico è il medesimo che in *Biancaneve*: la propaganda della bontà. Dov'è un'intenzione deliberatamente moralistica (*Biancaneve, Bambi, Pinocchio*) questa viene realizzata attraverso le categorie ideali dell'etica e in sede intellettuale, non d'arte. Dove quest'intenzione non esiste, abbiamo lo scherzo animato, pittorico e musicale, fine a se stesso, che scocca

lungo la tangente del reale verso zone neutre dell'astrattismo, del formalismo e persino fuori dell'arte, nella pornografia. Anche sulla tecnica ci sarebbe da ridire. Notiamo di passaggio che l'ultima grossa fatica di Disney (*Cenerentola*), della quale si magnificava la pregevole fattura dei disegni, è risultata poi essere di gran lunga inferiore a *Bambi*, dove la fotografia in « multiplane » ci aveva dato il miracolo d'apertura — rammentate? — con il risveglio del bosco, quelle peculiari tonalità grasse e pastose, corpi aggettanti, prospettiva perfetta, figure solide e palpitanti di vita. In *Cenerentola* il disegno caldo e morbido a pastello, s'alterna con quadri piatti e scipiti, oppure figure senza terza dimensione vengono campite contro fondali corposi. Quando poi il disegno non venga addirittura alternato a riprese dal vero (*Saludos Amigos*) o combinato con esse (*Los Tres Caballeros*), con effetti di dubbio gusto e di discutibilissimo valore artistico. Questo si spiega in parte con l'atomizzazione del lavoro, resa indispensabile dalla produzione industriale dei corto e lungometraggi, che però mena necessariamente alla spersonalizzazione dell'arte, a mancanza di unità e di stile. Si annuncia la messa in cantiere di un nuovo lungometraggio e degli Sketch Books, nuova serie di cortometraggi in technicolor. Resipiscenza? Staremo a vedere. Temiamo giustamente non si tratti d'altro se non di ciò che gli sportivi conoscono bene sotto la denominazione di salvataggio in corner, cioè in angolo, in extremis e per evitare il peggio. In sostanza, un ritorno all'algebra del bene e del male, segni operativi i suoi infaticabili animali, teoremi il solito Pluto che le busca fintantoché non avrà capito che la pigrizia è peccato; l'incomparabile Pippo con le sue balordaggini, che servono da contrappunto all'azione travolgente e eroica di Topolino; oppure Paperino, l'ineffabile Paperino, che sconta in assurde disavventure qualche omissione o qualche insopprimibile cattiveria. E niente piú di questo. Ma se cosí fose, dovremo dire, e per la nostra antica passione Dio sa quel che ci costa, che Disney non è soltanto scadente, ma addirittura scaduto, o con una solenne e rispettosa metafora: un angelo caduto.

Lucio Mandarà

Spettacolo e pubblico in Italia all'esame dei fatti

Per lungo tempo si sono esaminate le vicende storiche soltanto sulla scorta di talune imprese individuali, di eroismi e di miti. Da un secolo a questa parte questa concezione si è andata radicalmente modificando anche nell'opinione pubblica. Non altrettanto si può dire per quando riguarda le attività intellettuali propriamente dette. Soprattutto nelle loro manifestazioni artistiche esse vengono studiate attraverso espressioni individuali, e prevalentemente in forma monografica. Ci si limita in un duplice modo: sia, staccando una personalità dal suo *humus* storico, sia vagliandone i prodotti non tanto per la loro efficacia positiva o negativa in un'epoca e nelle susseguenti, per il loro posto insomma nella storia dell'umanità, quanto per il modo con cui parlano al soggetto stesso che le incontra e che di questo incontro intende dettare il diario sotto forma critica o facendo appello alla sensibilità o cercando d'inquadrare queste circostanze in una visione logica.

Non si può dire che questa posizione sia dannosa: tutt'altro. Ma va posta sullo stesso piano e con lo stesso coefficiente di decisione di quanto si è generalmente trascurato fino ad oggi: cioè la determinazione dei fattori spirituali, che vengono a formare e a far evolvere la coscienza pubblica, e al tempo stesso il chiarimento dell'opera d'arte e di pensiero attraverso l'identificazione delle componenti che ne sono all'origine e ne fecondano la vita durante tutto il corso del suo potere formativo.

Nulla può essere piú opportuno per concludere un esame particolareggiato delle opere e dei movimenti che caratterizzano lo spettacolo contemporaneo, di un attento specchio sorretto da fatti, dati e statistiche, dell'influenza esercitata dallo spettacolo sulla coscienza pubblica, nelle sue diverse forme e presso i diversi ceti. In base alla quantità e ai diversi canali su cui si muove quest'influenza, si potrà poi tentare di descriverne approssimativamente la qualità.

Restringendo l'indagine ad un paese, all'Italia, e quindi a un determinato tipo di civiltà, vediamo di considerare quali appaiono in realtà i fattori che dall'esterno influiscono sulla formazione di questi abitanti e sulla loro evoluzione mentale, o vita spirituale, come si preferisca chiamarla.

L'educazione, com'è noto, viene assunta anzitutto dalla scuola e dalla famiglia, fino all'adolescenza. Successivamente dalla religione e

dai suoi esponenti, dall'ambiente, dalla stampa, dallo spettacolo, dall'arte. Fermiamoci a questo secondo periodo. E' evidente che l'influsso dei cinque fattori nominati varia enormemente da ceto a ceto, da regione a regione. Il fattore religioso è assolutamente predominante in talune regioni a popolazione prevalentemente contadina e in stato di grave indigenza. Il fattore artistico-culturale presso i ceti intellettuali delle grandi città. Tra questi due estremi, e messo da parte il fattore della psicologia ambientale che agisce dovunque ed è difficilmente controllabile, troviamo predominanti la stampa e lo spettacolo: la stampa come fonte di formazione ideologica attraverso le cronache e le discussioni che ne possono conseguire, lo spettacolo presente anch'esso in questa formazione e con maggior profondità anche se occasionalmente e dispersivamente, per i sentimenti che comunica allo spettatore, per la decisione a cui lo spinge solidarmente al resto del pubblico. La stampa viene controllata quasi per intero da gruppi finanziari legati al governo o a governi esteri o rappresentanti interessi industriali. Lo spettacolo è apparentemente piú libero. Le influenze esterne sono quasi sempre indirette. A volte può anche sfuggirvi. In questi casi generalmente trova molta difficoltà nella diffusione, e il suo potere resta nei limiti che sono caratteristici delle altre arti, della letteratura o delle arti figurative. Nella popolazione matura, dal proletariato al ceto medio che costituisce la larga maggioranza della nazione (fra gli estremi, come abbiamo detto del contadino meridionale e dei gruppi egemonici e intellettualmente o politicamente), è alla stampa e allo spettacolo che sono affidate le attività spirituali (la radio partecipa dell'una e dell'altro). E' vero però che anche la religione non manca di influire e talora con forza, soprattutto in virtú del complesso infantile di formazione che viene ridestato in caso di pericolo. Lo stesso può dirsi per la cultura e per la scienza: sono forze di primo piano fino all'adolescenza, fino a quando cioè non entra in campo l'attività lavorativa o casalinga.

Dall'adolescenza in poi, l'influenza delle concezioni e delle predicazioni religiose si introduce nel subcosciente, fa parte della « censura ». In alcune circostanze può essere mantenuta desta con la pratica costante del rito: ma naturalmente non può far evolvere il suo significato per renderlo capace di iniziative che non siano inibitorie (se non quando, rispondendo al sorgere e non al ripiegarsi del sentimento religioso, non apra l'orizzonte a nuovi terreni spirituali). Nella maggioranza dei casi la normale pratica religiosa soltanto viene in aiuto a un particolare gioco d'interessi economici, che si vogliono affermare. Cultura, scienza, arte, agiscono quasi sempre in forma indiretta, di riflesso, attraverso la divulgazione della stampa e dello spettacolo. Naturalmente, qualsiasi attività lavorativa viene ad esercitare una preponderante influenza psicologica, sia per se stessa sia per la forma nella quale viene inquadrata dalla società. Siamo in quell'influsso ambientale di cui abbiamo fatto cenno, e che non è possibile definire e documentare, almeno in questa sede.

Dalla stampa quotidiana si è attratti per un senso di curiosità, da un bisogno di controllo della propria situazione pratica, dall'urgere della coscienza collettiva. Il dovere si mescola al pettegolezzo, la volontà di sapere — quasi puerile — al sentimento di parte. Questi motivi si affievoliscono nella stampa settimanale, che va crescendo sempre piú la sua diffusione e allargando il suo raggio d'influenza. Restano presenti ma dissimulati, nello spettacolo, che ha per base, com'è noto, il meccanismo psicologico del divertimento e della distrazione: questo è l'impulso. Vedremo poi quale sarà il risultato.

Distrazione, è chiaro, vuol dire evasione, trasferimento momentaneo della propria personalità in altre (a questo provvede l'attore esercitando questa trasformazione anzitutto su di sé). Il divertimento, inteso non soltanto nell'interesse comico, ma anche in quello drammatico, presuppone una forma edonistica di possesso, che si attua nello « star a guardare »: è un intervento sempre piú largo nella vita degli uomini, per parteciparvi in comunanza con gli altri spettatori, traendone un indubbio *soulagement* fisico e mentale. La violenza del riso o del dramma, la loro crudeltà, sono la condizione piú auspicabile di questo contatto. Che d'altra parte può richiedere una continua e appassionata dialettica, un intervento appunto nel cuore della realtà, attraverso l'esame delle sue forze e delle sue fibre vitali. Senza per questo mettere da parte il silenzio della solitudine e della meditazione, il colloquio senza parole, la vibrazione dinanzi allo spettacolo.

Le statistiche che verremo porgendo sono tratte quasi tutte dall'ultimo volume della serie edita annualmente dalla Società Italiana Autori ed Editori con il titolo « Lo spettacolo in Italia ». Da quattordici anni — con l'intervallo dal 42 al 45 dovuto alla guerra — la SIAE provvede alla rilevazione e alla pubblicazione di questi dati. L'esperienza ormai compiuta in proposito ci può quindi dare una sicura fiducia nella loro esattezza e attendibilità. Tanto piú che questa rilevazione è connessa ai forti interessi finanziari dei suoi soci autori e scrittori di cui per legge la società è l'esponente.

Citiamo i passi piú signifiicativi e i dati piú interessanti: sono eloquenti per sè stessi.

La spesa che la popolazione italiana destina ai pubblici divertimenti — calcolata in 70 miliardi nel 1949 — è in continuo aumento, e tale aumento è superiore a quello che potrebbero derivare dall'incremento demografico e dallo stesso accrescersi del reddito nazionale. Fa sentire il suo peso, in misura sempre maggiore, sul rapporto di distribuzione dei consumi fra i beni di prima necessità e consumi voluttuari o non di prima necessità.

« Lo sbalzo sul 1948 è stato del 25% se si prendono in considerazione anche le scomesse e i giochi connessi alle manifestazioni sportive ».

« La spesa per i soli spettacoli è stata di quasi 90 volte superiore al 1938 ».

« Se ai 70 miliardi si aggiungono i 30 e piú miliardi per le scommes-

se sportive, si ha un volume di consumo pari all'1,37% del reddito lordo nazionale; nel 1938 era del 4,54% ».

« L'Italia di oggi, meno ricca di quella di ieri, spende assai piú in divertimenti. L'incremento è relativamente maggiore nelle regioni meridionali ed insulari, che nelle settentrionali, nelle campagne che nelle città ».

Sui 70 miliardi di Lire degli spettacoli del 1949, L. 59,4, sono stati incassati nei cinematografi, L. 5,5 nei teatri, L. 5,4 nei campi sportivi, L. 6,5 nelle sale da ballo e nei trattenimenti vari.

Il teatro rivela un'affluenza di spettatori quasi uguale a quella del 1939: ma gli spettatori si sono spostati dal teatro primario di prosa e dal teatro d'opera a quello di rivista.

Gli incassi lordi in lire anteguerra salgono dal 1938 ad 1949 dell'80% circa, mentre il numero complessivo dei locali aumenta del 130% circa.

Su ogni 100 lire destinate al cinema nel 1949, il pubblico ne ha spese 74,1 per vedere i film americani; 16,2 per vedere i film italiani; 4,3 per quelli inglesi, ed il resto per vedere film d'altre nazionalità. Il film italiano nel '49 ha un incasso medio di L. 53,6 milioni, mentre quello americano L. 43,8 milioni.

Procediamo ora ad un esame particolareggiato.
Il teatro supera di 55,6 volte gli incassi del 1938.
Il cinema di 94,1 volte.
Lo sport di 151,1 volte.
I trattenimenti vari di 64,4 volte.

Dal '48 al '49 il teatro ha avuto un incremento del 14,6%, il cinema del 27,2%, lo sport del 15,9%, i trattenimenti vari del 15,2%.

Si deve quindi rilevare: l'intensificarsi del consumo da parte della popolazione già abituata agli spettacoli; l'estendersi del consumo presso nuove classi di popolazioni che risiedono in località fino a poco tempo fa prive di spettacoli (nel 1940 una popolazione di 10,4 milioni risiedeva in comuni senza cinema, nel 1950, 7,2 milioni) e in località provviste di spettacoli, ma dai quali la popolazione si asteneva trattenuta dall'osservanza di vecchie tradizioni, o per mancanza di consuetudine (per esempio, nella popolazione femminile).

La distribuzione regionale va da un massimo di L. 6.494,2 spese da un abitante di Milano ogni anno, a un minimo di L. 77,3 spese per ogni abitante della provincia di Matera. Fra le grandi citta, è Milano che detiene il primato, seguita da Genova, Roma e Torino, in cui ogni cittadino spende in media tra le 4.500-5.000 lire all'anno, e da Napoli dove ogni abitante spende meno di L. 3.000 all'anno. A Firenze e a Bologna la media sale a circa L. 5.500. Palermo e Messina sono in coda rispettivamente con L. 2.089 e L. 1.695.

Rispetto al 1949 gli abitanti dei capoluoghi sostengono una spesa di 71,1 volte superiore a quella del 1938. Gli abitanti degli altri co-

muni di 97,2 volte. Tali incrementi appaiono dovunque piú evidenti nel sud e nelle isole che nel nord.

Per il teatro, risulta che il numero dei biglietti venduti è salito dal 1938 al 1949, del 7,5 per cento, il prezzo medio di 60,4 volte.

Per quello che riguarda il teatro di prosa il miglioramento rispetto al 1938 è del 15,9 per cento per le rappresentazioni, del 28,7 per cento per la vendita dei biglietti. Il teatro primario di prosa e dialettale rimane però al disotto come numero di rappresentazioni e di spettatori del livello raggiunto nel 1938. Si deve quindi dedurre che al posto della decrescente attività dei complessi artistici di professionisti subentra una crescente attività di dilettanti delle filodrammatiche, degli oratorii, dell'ENAL, ecc.

Sempre rispetto al 1938 la rivista e il varietà sono aumentati del 35% per le rappresentazioni, dell'85% per i biglietti venduti.

Le rappresentazioni del teatro dialettale discendono invece del 66,6%, i biglietti venduti del 71%; il teatro lirico del 21% per il numero delle rappresentazioni, del 36,4% per il numero degli spettatori.

Il teatro nel suo complesso registra rispetto al 1938 questi aumenti per ogni abitante: capiluoghi del nord 52,8 volte, del centro 41,9 volte, del sud 52,5 volte, delle isole 50,8 volte. Altri comuni delle provincie del nord 47,5 volte, del centro 52,7 volte, del sud 69,2 volte, delle isole 40,9 volte. Sono dunque i comuni delle provincie del sud i soli a registrare un effettivo incremento degli spettacoli (di rivista, naturalmente). Ma è nelle grandi città che come prima si aduna la vera massa degli spettacoli e il maggiore importo delle spese per abitante. A Milano la spesa complessiva raggiunge il 23% del totale di tutta Italia. Roma il 14,3%, Napoli 7,5%, ecc. La prosa ha il 50% del numero delle rappresentazioni: cifra dovuta alle filodrammatiche degli oratorii e dell'ENAL. Il massimo della spesa del pubblico va invece alla rivista (30,7%) che con 2.372 rappresentazioni pari al 7,2% della totalità, consegue incassi per L. 809,2 milioni, contro L. 552,6 milioni ottenuti dalla prosa (21%) con 16.742 rappresentazioni. Nell'attività *teatrale* è in provincia di Potenza ché si raggiunge il minimo di spesa annuale per ogni abitante: L. 0,90. Fra i capiluoghi di provincia il minimo va a Potenza e a Catanzaro, con L. 16 per abitante.

Il teatro primario, e cioè quello professionistico con interpreti di rinomanza nazionale, segna notevolissime oscillazioni nel gusto degli spettatori che da talune attivtà classiche, come la prosa e la lirica, si sposta verso altre piú recenti come la rivista. Nel 1938 la prosa e la lirica assorbivano rispettivamente il 46,4% e il 42,7% degli spettatori e la rivista il 7,9%. Nel 1949 la rivista ha il 32,1%, la prosa e la lirica rispettivamente il 20% circa: per la prosa poco piú di 2 milioni di spettatori, cioè 660.000 spettatori in meno del 1938. Per la lirica 1,4 milioni di persone, cioè 1,1 milioni in meno. Il teatro di rivista passa invece da 466.000 a 2,8 milioni.

La relativa ripresa che si era venuta verificando nel 1948 per il

teatro di prosa e di rivista, è svanita nel 1949, dove si ha una nuova flessione.

Particolarità singolare: per i concerti si ha un incremento nel numero delle manifestazioni da 171.000 nel '38 a 299.000 nel '49, che non corrisponde però a un aumento degli spettatori. Nazionalità dell'autore delle opere di prosa: il 43,8% sono italiani, 28,3% francesi, 10,4% americani, 7,6% inglesi, ecc.

Nel teatro lirico l'80% dei compositori sono italiani, il 9% francesi, il 6,6% tedeschi.

Il teatro primario si esaurisce in una quandicina di grandi città e in una trentina di località minori, lungo le grandi linee di comunicazione. Su 3.836 spettacoli di prosa, solo 300 si eseguono in un anno nei comuni non capiluoghi. Su 862 di teatro dialettale, solo 95. Su 1181 spettacoli lirici, 29. Su 2.490 spettacoli di rivista, solo 15. Per l'operetta le proporzioni si invertono: 576 nei capiluoghi contro 938 nei comuni non capiluoghi.

Roma e Milano assorbono la metà di tutto il teatro primario di prosa e di rivista, un terzo del teatro lirico, e poco meno per l'operetta.

Il teatro di prosa, nelle sue forme professionistiche, è assente del tutto in Trentino e in Basilicata. Anche nei capiluoghi di provincia. In gran parte delle regioni italiane non esiste nei comuni non capoluoghi. La lirica eccettuata l'Emilia e la Toscana non esiste nei comuni non capoluoghi di provincia.

Nei comuni capoluoghi della Basilicata, solo 3 rappresentazioni con 3.367 biglietti. Il teatro di rivista è presente quasi dovunque: il minimo in Basilicata con 2 rappresentazioni e 1.924 biglietti. L'operetta è diffusa dovunque, ma in quantità molto limitata.

In altri paesi europei e soprattutto negli Stati Uniti, gli incassi dello spettacolo cinematografico, hanno subito gravi contrazioni: negli Stati Uniti, come è noto, per la concorrenza che ormai gli porta lo spettacolo televisivo.

In Italia invece le giornate di spettacolo sono giunte ad 1.375.000, cioè 132.000 in piú del 1948, e 781.000 in piú del 1938. I biglietti 607,6 milioni, 28 milioni in piú del '48, e 272 milioni (81,3%) in piú del '38. La spesa del pubblico calcolata in L. 53,4 miliardi, aumenta del 27,1% sul 1948 e del 9308,9% sul 1938. Per il 1950 si prevede una spesa di 60 miliardi.

Anche per il cinema l'incremento appare piú notevole relativamente nel meridione e nei piccoli comuni, che nel nord e nelle grandi città. Il massimo dei biglietti venduti per abitante si registra a Udine: 41,7; il minimo in provincia di Potenza: 2; e a Nuoro 2,5; il massimo della spesa a Milano L. 4.401,2; il minimo in provincia di Potenza, L. 74, Nuoro L. 75 e sotto le L. 100 Avellino, Benevento. Nel 1949 solo gli abitanti di Belluno, Vercelli, Parma, Chieti, Benevento, Brindisi e Potenza, assistono agli spettacoli cinematografici in misura inferiore che nel 1938. A Chieti e a Brindisi si scende di oltre il 10%.

Invece a Frosinone, Latina, Campobasso, Matera, Reggio di Calabria e Nuoro, il consumo degli spettacoli aumenta da un minimo del 209,2 per cento a Matera, ad un massimo del 426,6% a Frosinone. Le indagini statistiche indicano dunque, da parte della popolazione, la volontà di prendere parte direttamente alle manifestazioni della vita moderna. Da parte della iniziativa privata la tendenza ad investire i capitali nella costruzione di nuove sale anche in località fino allora non raggiunte dal cinema, e in genere lontane dai grandi centri. Si va sempre piú indebolendo l'attrazione esercitata dagli spettacoli tradizionali. I redattori del volume della SIAE aggiungono tra le causali di questi incrementi « l'aumento del reddito medio per ogni abitante »: ma ciò è in netto contrasto con l'affermazione contenuta in altra parte del volume, secondo cui il reddito nazionale è gravemente diminuito, e gli incrementi sono dovuti ad una maggior tendenza verso il superfluo. Difatti, il consumo è quasi raddoppiato, ma la percentuale dell'incidenza della spesa per gli spettacoli sul reddito medio di ogni italiano, aumenta di due volte e mezzo.

Per quello che riguarda i film, è noto che in Italia la loro circolazione raggiunge cifre superiori, relativamente, a quelle di ogni altro paese.

Nel 1949 i film approvati dalla censura sono stati 585, rispetto ai 275 del '38 e ai 464 del '48. Ogni cento film, 79 sono americani, 14 italiani, 5 inglesi, 1 francese e 1 messicano. 17 di avventure, 16 drammatici, 13 musicali, 11 di commedie sentimentali, 8 western, 7 comici, 6 storici e 6 di guerra, 5 fiabeschi, 4 neorealisti, e gli altri 7 varii. E' stato notato ultimamente un incremento negli incassi dei film comici. Gli incassi dei film italiani nel '49 giungono alla media di 53 milioni, rispetto ai 43 degli americani. Ed ecco secondo una statistica pubblicata su « Cinematografia », i maggiori incassi lordi complessivi della stagione '48-'49:

1)	Duello al sole (USA)	milioni 763
2)	Bellezze al bagno (USA)	» 426
3)	Fabiola (Italia)	» 426
4)	Amleto (Gran Bretagna)	» 382
5)	La storia del dottor Wassel (USA)	» 371
6)	Arco di Trionfo (USA)	» 295
7)	Eterna armonia (USA)	» 290
8)	Io ti salverò (USA)	» 289
9)	In nome della legge (Italia)	» 281
10)	I pompieri di Viggiú (Italia)	» 264

Queste cifre naturalmente riguardano il primo anno di sfruttamento dei film. Negli anni successivi, che sono circa una diecina, il reddito lordo del film normalmente viene a raddoppiare.

Sempre secondo « Cinematografia », le giornate di prima visione nella stazione 1949-50, segnano questa graduatoria: per i film italiani: *Totò cerca casa* (184), *L'imperatore di Capri* (177), *Totò le Moko* (176),

Totò cerca moglie (128), *Il lupo della Sila* (122), *Riso amaro* (117), *Adamo ed Eva* (116), *Botta e risposta* (115), *Catene* (111), *Yvonne la Nuit* (108). *E' primavera*, che nella stagione si può dire il miglior film italiano, 82, quantunque, come è noto, interpretato da attori presi per la strada. Film stranieri: *Il cucciolo* (291), *Gli amori di Carmen* (250), *Giovanna d'Arco* (207), *Le avventure di Don Giovanni* (204), *Il cielo può attendere* (188), *Ambra* (183), *La Quercia dei giganti* (181), *Il capitano di Castiglia* (175), *Enrico V* (171), *Il principe delle volpi* (167), *Il terzo uomo* (di Carol Reed, film di notevole livello, 100); *Bastogne* (film eccellente moralmente e artisticamente, 152).

Per gli spettacoli sportivi la spesa del 1949 è di L. 5,4 miliardi, un quinto in piú del 1948 e 151,1 volte in piú del '38. Ciò è dovuto, non soltanto all'aumento dei prezzi, che è di 76,4 volte, ma soprattutto all'aumento del numero dei biglietti venduti, che si calcola, approssimativamente, di 20 milioni per il 1949, il doppio quasi del '38. Secondo i rilevatori della SIAE le cause vanno ricercate nella diffusione sempre maggiore delle pratiche sportive fra la gioventú. I giovani appassionati di sport — ed ormai lo sono chi per una specialità chi per un'altra, quasi tutti — vengono con l'andar degli anni a costituire il pubblico affezionato delle manifestazioni sportive. Si prevede quindi che nei successivi decenni l'incremento delle spese per gli spettacoli sportivi si verificherà in progressione crescente.

Si noti che le sole partite di divisione nazionale serie A e B assorbono con L. 2,7 miliardi, la metà della spesa totale. La Lombardia raggiunge il massimo per le giornate di spettacolo (219), i biglietti venduti (1,8 milioni) e la spesa (712 milioni). Anche per gli spettacoli sportivi si verifica un piú intenso ritmo evolutivo del sud rispetto al nord, e della provincia rispetto ai capoluoghi. Per quanto riguarda le scommesse (totocalcio, totip, corse cavalli, corse cani, tiro al piattello, tamburello, ecc.), la spesa del pubblico ammonta a 31,9 miliardi, spesa superiore a quella di tutti gli altri tipi di spettacoli, eccettuato il film.

Il massimo della spesa in spettacoli sportivi per abitante, viene registrato a Como: con L. 1.319. Il minimo a Ragusa, L. 2,3, e in provincia di Potenza (0,2), Matera (0,4), Cosenza (1,4), Enna (1), Nuoro (1,5), Campobasso (1,8), Rieti (0,6). Gli incrementi maggiori a Latina (3.483 volte rispetto al '38); Nuoro (2.805 volte); Campobasso (1.682), ecc. Per i comuni della provincia: Catania (7.866 volte) Massa Carrara (6.635 volte), Cagliari (4.000), Sassari (1.914), Campobasso (1.80), Nuoro (1.500), Gorizia (1.404). Nel 1949 le spese per i trattenimenti vari (ballo, circhi, baracconi, veglie, audizioni radiofoniche e fonografiche, presepi, conferenze, ecc.) ammontano a L. 6,5 miliardi (64,4 volte il '38): praticamente, considerando la svalutazione e l'incremento demografico, non vi sono state sensibili variazioni.

L. 5,4 miliardi, per le manigestazioni danzanti; L. 1,1 miliardi per gli altri trattenimenti. Rispetto al '38 la proporzione per il ballo è cresciuta da 2/3 a 5/6. Gli « spettacoli viaggianti » (circo, barac-

coni, ecc.) presenti soprattutto nelle feste, soffrono dell'affievolirsi delle tradizioni, e dal progressivo oblio in cui sono poste le ricorrenze festive. Anche in questo settore si verifica una tendenza all'aumento nei comuni non capoluoghi, e nel Sud. Per il ballo il massimo si riscontra nella Valle d'Aosta (L. 796 per abitante), il minimo in provincia di Potenza (0,9) e di Reggio Calabria (1). Per gli altri trattenimenti, da Bolzano (306) alla provincia di Potenza (0,2) e di Cosenza (1,7) (non considerando i capoluoghi). Milano segna L. 420 per il ballo, L.117 per i vari. Roma 192 e 25.

Gli abbonati alle audizioni radiofoniche progrediscono senza grandi sbalzi, ma regolarmente: dal '38 ad oggi di 2,45 volte. Massimo a Bologna: 153 abbonati ogni 1.000 abitanti, minimo in provincia di Nuoro (10,1) e di Caltanissetta (10,4).

Com'è naturale, parlano piú questi dati sulla natura, le forme, la diffusione dello spettacolo in Italia, di quanto non abbiano fatto concretamente gli studiosi e i critici: perché attraverso i dati si esprime direttamente la coscienza collettiva, quelli che sono gli stati d'animo delle sue classi.

In una società come la moderna, in cui i riti e ormai le religioni vivono ai margini dell'attività spirituale dell'uomo, influenzandolo a volte anche profondamente, ma soprattutto come forma ancestrale, non per una rinnovantesi vitalità, e in cui le attività politiche per ora non hanno assunto espressioni mistiche e rituali, contenendosi come dottrina sul piano della cultura divulgata e prammatizzata, è lo spettacolo, che, come abbiamo chiarito antecedentemente, aduna i migliori momenti « estroversi » e liberi di scegliere, di determinare la propria attività, concessi a ogni individuo.

E' quindi a mezzo di esso e delle sue risultanze, che potremo misurare questi impulsi, tracciare un adeguato disegno del movimento interiore di tutta una popolazione, come viene documentato attraverso le varianti dovute alle sue classi e alle regioni. Il suo grado di emotività, i suoi possibili sviluppi, le sue tendenze. La prima necessaria constatazione è il fortissimo squilibrio esistente in ogni ceto e in ogni regione, tra l'esiguo numero di coloro che dilettantisticamente o professionisticamente effettuano manifestazioni spettacolari, e il largo numero di coloro che vi assistono, prendendovi quindi parte di riflesso. La proporzione si può calcolare approssimativamente dell'uno per cento, per quello che riguarda attività occasionali, confinate negli anni giovanili (come lo sport), l'uno per mille considerando attività regolari per buona parte della vita. Il professionismo invalso su scala sempre piú larga, è inevitabile, ma inevitabilmente sempre piú dannoso, man mano che si raggiungono forme idolatriche, feticcistiche a cui si confina gran parte della popolazione, e a cui si riduce, nella maggior parte dei casi, la realtà dello spettacolo. Questo assumere in sé le emozioni realmente vissute da un altro attraverso la propria fantasia, rende naturalmente l'individuo privo di personalità, lo standardizza, lo rende impotente e

inefficace di fronte alle prove a cui lo sottopone la realtà, quando non viene immedesimato agli altri e non diventa obbediente ad una univoca volontà, impoverendosi e impoverendo all'estremo di ogni reale contenuto la vita sociale. Ad ogni modo, al di fuori di ogni apprezzamento, resta il fatto che nella vita moderna milioni e milioni di uomini si creano centri primari d'attrazione e di trasferimento dell'attività psichica sia attraverso la proiezione cinematografica (che fra l'altro è pressoché impossibile da creare dilettantisticamente per il suo altissimo costo unitario) sia nello spettacolo sportivo e nell'emozione della sua scommessa (spettacolo che pure a chiunque è dato suscitare, con relativa facilità). Sono in definitiva le due forme di aggressività: sessuale nel film, agonistica nello sport, che notoriamente la società controlla e spegne come può, castrando cosí l'uomo di gran parte della sua ragione d'essere individuale. Il posto per l'uomo sulla terra è ormai troppo ristretto, psichicamente, quindi gran parte degli uomini debbono contentarsi di *ersatz*, soprattutto nelle grandi agglomerazioni urbane. Di qui anche la lotta delle classi e dei gruppi per assicurarsi quella parte di beni che può garantire una « partecipazione attiva » allo spettacolo della vita, una presa di possesso illimitata delle sue possibilità. Sembra che sia l'attuale caotica situazione storica ad impedire uno sfruttamento ordinato dei beni della terra, un'armonia nella convivenza sociale, tali da consentire ad ognuno una vita vissuta da protagonista e non da spettatore. Ma presumibilmente, sono anche le condizioni di sviluppo degli strumenti di produzione a produrre nuove sistemazioni sociali che da un lato rischiano di livellare la gran massa degli individui in un unico standard, in milioni di « robot », dall'altra promettono invece di liberarli dal peso di un'attività lavorativa soverchia, per lasciare sempre piú largo posto ad autonome attività e ad esperienze spirituali. In Italia, per quanto si può constatare da questi dati, se c'è un incremento, è della prima natura (dato il carattere puramente di « trasferimento » assunto da gran parte degli spettacoli, cinematografici e degli spettacoli sportivi). Si progredisce soltanto in questo senso. Ma ciò è dovuto evidentemente alla condizione storica del paese e alla sua presente fase di involuzione, al momentaneo arresto di ciò che ne potrebbe gradatamente assestare l'organismo sociale, rendendo attive le sue funzioni.

Osserviamo difatti le tendenze evolutive della vita dello spettacolo in Italia, deducendole dai dati che si sono esposti.

Il consumo degli spettacoli varia enormemente da regione a regione e da ceto a ceto, a seconda del reddito medio per abitante di ogni regione e per rappresentante di ogni ceto. In Italia il livello minimo di esistenza è toccato dai braccianti e dai contadini poveri: dove la loro massa è piú estesa, come nelle provincie della Basilicata, della Calabria, della Sardegna, vengono segnate le punte piú basse di consumo dello spettacolo, in tutti i campi, e naturalmente ancora piú per le forme di spettacolo, come la prosa e la lirica, che richiedono una determinata preparazione culturale. Le punte piú alte, e particolarmente piú alte per la prosa e per la lirica, vengono toccate dai grandi agglome-

rati urbani dove sono presenti larghi strati di media borghesia, soprattutto nelle regioni che hanno un notevole sviluppo industriale (come la Lombardia, e particolarmente Milano dove vivono larghi strati di proletariato industriale e di media borghesia, con relativa scarsità di strati piccolo-borghesi). Anche regioni come l'Emilia e la Toscana, in cui accanto a folti nuclei proletari si registrano forti percentuali di contadini benestanti, ed una borghesia agraria o industriale, dànno un forte contributo alle attività dello spettacolo. Come si vede, salvo quelle variazioni e quelle eccezioni dovute a transitori fattori locali, il consumo dello spettacolo è quasi esclusivamente in relazione al reddito medio di ogni individuo sia per la qualità che per la quantità, sia per gli spettacoli ad alto costo unitario del biglietto che per quelli a basso costo. Le rilevantissime sproporzioni esistenti tra ceto e ceto, tra regione e regione, non fanno che confermare le grandi sproporzioni nelle possibilità di reddito individuale, nelle condizioni materiali di esistenza tra le quali a ciascuno è dato di nascere (ben poco può venir modificato dall'iniziativa personale, e solo in casi eccezionali).

Tuttavia le statistiche segnano un lieve incremento nelle regioni e nelle località che tradizionalmente sono abitate da masse di ceti non abbienti, soprattutto per quanto riguarda gli spettacoli popolari (cinema, sport): nelle province del Sud e delle Isole (esclusi dal computo statistico i capoluoghi di provincia). L'estensore delle statistiche attribuisce questo fenomeno piú che a un miglioramento del tenore di vita — in verità inesistente — ad esigenze piú sviluppate verso questo tenore, che si manifestano in un reale sacrificio dei consumi necessari in pro dei consumi che si dicono superflui. Vi è quindi una diffusa attitudine psicologica nelle popolazioni dei diseredati a riscattarsi da questa situazione d'inferiorità, a prendere coscienza del diritto ad una vita migliore. Il fatalismo, rintenuto il loro peggiore *handicap*, perché si appoggia alle pratiche religiose, sembra lievemente dissiparsi. Siamo di fronte a un indiretto sintomo di coscienza di classe. Nel restante della popolazione, regioni settentrionali e centrali, capiluoghi di provincia, proletariato, contadini ricchi, media ed alta borghesia, vi è sempre una tendenza progressiva, ma non particolarmente accentuata. Si resta in una fase di normale sviluppo. Questa maggiore diffusione degli spettacoli, incide tanto positivamente sulla quantità, quanto negativamente sulla qualità culturale. Spettacoli quali il film e lo sport aumentano e in assoluto e relativamente agli altri; la lirica e il teatro drammatico diminuiscono in assoluto e relativamente agli altri. Solo il teatro di rivista, per il suo carattere popolare, registra un incremento pari a quello degli spettacoli cinematografici e sportivi. Diminuiscono i ceti aventi possibilità economiche all'altezza del costo degli spettacoli teatrali (notevolmente superiore a quello degli altri spettacoli) oppure diminuisce il livello culturale di questi ceti? Si deve propendere per questa seconda ipotesi, considerato che il teatro di rivista ha prezzi elevatissimi, eppure trova sempre maggior fortuna. I ceti piú abbienti

sono oggi in buona parte di formazione recente ed hanno perciò una formazione culturale ancora primitiva. D'altra parte va anche tenuto conto che il teatro lirico e il teatro drammatico risentono gravemente del peso dei secoli. Non si adattano piú come un tempo al gusto della società egemonica. Il teatro leggero del secolo scorso aveva lo stesso livello artistico della rivista di oggi. Ma naturalmente è inadeguato alla nuova mentalità. Ed anche il teatro d'arte drammatico e lirico non dà una tale messe di nuovi prodotti che ne giustifichino la vita. Del resto il valore culturale delle rappresentazioni drammatiche e liriche, spesso non ha molto a che vedere con gli autentici valori della vita, i suoi interiori flussi: anzi li imprigiona e li gela in nome del passato e dell'eternità, agendo molto spesso per conto di un ceto che ha saputo provocarli ed ora li guida. E' certo che dramma e opera hanno perso ormai i caratteri precipui dello spettacolo, o almeno di quello popolare: sono al margine di esso, toccando dall'altro lato le manifestazioni di puro pensiero, perciò si muovono in una dialettica ricerca di verità che li pone anzi all'iniziativa dello spettacolo, ma i cui risultati dovranno essere successivamente divulgati in forme di spettacolo piú accessibili, come il film e la rivista. Le due antiche forme di teatro possono cosí operare un congiungimento tra le piú astratte forme di attività dello spirito e le esigenze dello spettacolo. Sarebbero quindi in grado di assumere una funzione attiva, di ricerca diretta della realtà e dell'atteggiamento etico, e di avere in questo senso ancora un ruolo di primo piano nei confronti dell'estrema ricettività e passività del film, incapace per ora di intervenire direttamente nella realtà per modificarla, e soltanto soggetto a rifletterne gli aspetti e le esigenze. Comunque, è evidente che col tempo anche il film giungerà a questo: nel cammino verso l'acquisizione di un proprio pensiero, una parte del teatro drammatico attuale, alcune opere recentissime, alcune forme di danza, gli porgono singolari vedute, improvvise illuminazioni. Il film è un gigante ancora bambino, che pure, quantunque frutto di elaborazioni e di esperienze collettive, ha già soffocato quel contatto vitale e decisivo che dall'origine dell'uomo operava lo spettacolo tra le coscienze, per una partecipazione, una solidarietà, una comunità. Quella fusione ardente di immagini, di passioni, di pensieri che veniva trasmessa negli antichi riti, e che cosí chiaramente aveva potuto vedere Antonin Artaud, oggi non si attua piú, se non forse nei grandi rinnovamenti rivoluzionari, che rispondono alle piú profonde aspirazioni dell'uomo come un tempo poterono farlo le religioni. A questo riguardo non si può far altro che porre interrogativi, a cui potranno porgere soluzioni soltanto la storia e i popoli. Il film, e ancor piú la trasmissione televisiva sembrano isolare l'individuo e porlo di fronte ad un prodotto già fabbricato che si può rifiutare, non modificare dal di dentro, e che la piú gran parte delle volte viene imposto da gruppi egemonici. Non è però detto che in futuro queste barriere poste soprattutto dall'alto costo dei macchinari, non possano venir infrante, e che gli schemi di produzione e di

contenuto per ora solamente industriali o governativi non possano trasformarsi e farsi carne viva, pulsare di sangue. I processi attuali dovranno svilupparsi per secoli e secoli prima di trovare una forma definita.

Al momento attuale, gli spettacoli lirici e drammatici sono in pratica riservati a ristrette minoranze delle grandi città: il loro pubblico fisso in Italia (cioè quello che frequenta regolarmente e non occasionalmente le manifestazioni) di venti-venticinquemila privilegiati del censo e della cultura. Per la rivista, il numero non è di molto superiore in complesso, perché gli spettacoli sono minori per quantità. Si calcolino pure cinquantamila spettatori per ognuno dei tre quattro grandi spettacoli di riviste preparati in ogni stagione. E' facilmente riscontrabile che i ceti operai, soprattutto i meglio remunerati, vi accorrono volentieri pur essendo assai alto il prezzo del biglietto. In questo senso si avranno ancora dei progressi e gli spettacoli potranno decisamente affermarsi in linea artistica: ma resteranno sempre limitati ai maggiori centri urbani, dato l'alto costo del genere di spettacolo per ogni rappresentazione, quindi la sua scarsa agilità.

Lo sport dilettantesco è un'ottima prova del fisico che ci si dovrebbe augurare venisse sempre piú ad estendersi. Ma com'è noto, non è questo sport che costituisce « spettacolo ». Lo sport-spettacolo non ha un leale carattere agonistico, ma è un gioco brutale dove intervengono i piú svariati fattori pratici, estranei all'emulazione sportiva. Non ultimi quelli finanziari. Il numero dei suoi clienti abituali, quelli delle agglomerazioni urbane, è ancora di gran lunga inferiore a quello degli abituali spettatori del film, che sono sparsi dovunque e raggiungono i villaggi piú poveri e piú sperduti, con un'impressionante progressione. Lo sport è uno spettacolo « per il popolo »; il film è spettacolo popolare in quanto viene incontro a larghi desideri del popolo, in modo che sembra quasi completo. Non è popolare in quanto esprima l'animo del popolo, la sua natura e la sua dialettica, le sue aspirazioni e le sue azioni. Per lo meno, ora come ora. I produttori solleticano, come si è detto, i suoi gusti, dànno corpo di ombre alle sue visioni (non si può rimproverare agli uomini di desiderare: la felicità anche illusoria dell'amore, istintivamente gli agi e gli estetici conforti della ricchezza, cosí come sembrano queste le immagini vitali nell'esistenza). Sfugge talvolta ai finanziatori la generosa volontà pedagogica di taluni registi, che mutuano le loro ragioni quasi sempre dai risultati della cultura superiore. A volte i registi tentano di togliere il velo al mondo che li circonda e di segnalarne i reali effetti comici o tragici. Ma in ogni caso tutto si svolge in termini assai elementari da cui è forzatamente esclusa qualsiasi spinta di pensiero speculativo o qualsiasi improvvisa illuminazione che getti le radici nel cuore del mondo. Il film traduce tutto questo in termi semplici, oppure porge documenti che sono rivelatori, e potranno servire di materiale a successive, profonde elaborazioni. Ma è fatto, come si dice a Hollywood, « per l'età media di dodici anni », né può essere altrimenti dato il suo

altissimo costo unitario, quindi il suo largo meccanismo di sfruttamento, e quelle che sono le sue presenti condizioni di vita. Che naturalmente, possono venir trasformate. La situazione attuale deve rendere molto cauti nel vagliare i presunti valori estetici, che, nella forma originale a loro necessaria, si riducono per ora a pochi casi, destinati, s'intende, a svilupparsi ulteriormente in ogni senso. Nel suo complesso la produzione cinematografica va anzitutto esaminata a scopi sociologici e storici, per chiarire la natura e l'energia delle forze in conflitto o al lavoro in un determinato periodo. E' sotto questa forma che essa continua attualmente ad agire e continuerà in futuro finché resterà lo spettacolo popolare per eccellenza, salvo a trovare in sé forze autoctone capaci di riscattarlo almeno a momenti da questa sua naturale posizione, che del resto ha alcuni profondi motivi di necessità, e produce effetti basilari nella storia intima e collettiva dell'uomo; fra cui, soprattutto, quello di investirne passionalmente la psiche, facendola dirigere con impulso emotivo verso uno scopo per cui vivere, con lo stesso peso delle religioni.

Contrariamente a quanto si potrebbe supporre, non è vero che sia prediletto soltanto il film che abbia unicamente stimoli fisiologici, o con la violenza sessuale di *Duello al sole*, o con la tenera lascivia di *Bellezza al bagno*. Nella statistica che abbiamo riprodotto (e che purtroppo non lascia scorgere a quali film si dirigano le preferenze dei diversi ceti: ma dati i rapporti numerici, è legittimo supporre che a quelli menzionati si dirigano soprattutto i ceti popolari) figurano onorevolmente anche *Amleto* e *In nome della legge*, film di cui la validità artistica è certamente limitata, ma che costituiscono l'onesta divulgazione, il primo di taluni valori culturali, il secondo di esigenze morali nelle loro ripercussioni pubbliche. Fu dovuto il loro successo ad altri fattori che non a questi? E' legittimo supporlo. Si può tuttavia ritenere che vi sia un effettivo se pur limitato contributo anche dell'attrazione esercitata da valori culturali e morali, in altri casi neutralizzata da una minore efficienza dello spettacolo. Non mancano dunque germi positivi nella vita pur così dura e travagliata dei ceti popolari. La grande difficoltà è che essi possano svilupparsi, giungere alla pianta e ai frutti.

Vito Pandolfi

Nota tecnica

Insegnamento della chirurgia per mezzo della televisione a colori

Alla Scuola Medica dell'Università di Filadelfia duecento allievi ed altri spettatori hanno recentemente assistito alla prima pubblica dimostrazione d'una operazione chirurgica per televisione a colori.

Alle due del pomeriggio una donna veniva condotta nella sala operatoria al quarto piano come centinaia di altre pazienti per essere operata.

Dottori, infermiere ed assistenti cominciavano gli usuali preparativi secondo la normale procedura, salvo l'eccezione di permettere all'obbiettivo della macchina da presa televisiva di essere sospeso sopra il paziente ed al microfono di essere installato.

Mentre il chirurgo iniziava con precauzione la prima ispezione della parte da operare, la camera televisiva lo seguiva in ogni dettaglio. In una grande aula al secondo piano dello stabile, un ammasso di colore cominciava a proiettarsi contro il quadrante di una televisione. In pochi secondi i colori cominciavano a fissare i contorni ed a delineare il corpo di una donna che stava per dare alla luce un bambino per mezzo dell'operazione cesarea.

Nella classe, gli spettatori e gli studenti osservavano la prima linea sull'area dell'incisione. Chiaramente, in tutti i dettagli, seguivano il bisturi tagliare la pelle, poi i muscoli e finalmente il peritoneo. Osservando lo schermo della televisione potevano seguire il lavoro del chirurgo come se fossero presenti all'operazione, al suo fianco.

Ogni dettaglio dell'operazione veniva ingrandito dall'obbiettivo e commentato dalla voce del chirurgo che spiegava il suo lavoro mentre operava sul corpo del paziente.

Una delle maggiori difficoltà nell'insegnamento della medicina è sempre stata la sala d'operazione ad anfiteatro, dove centinaia di studenti assistevano da differenti posizioni a debita distanza dal paziente. Adesso con la televisione a colori gli studenti possono rimanere seduti comodamente nelle loro aule e seguire in ogni dettaglio ogni operazione chirurgica.

L'uso della televisione non è solo ristretto alla chirurgia, ma è esteso ai laboratori chimici e ad altre sezioni, in maniera di dare agli studenti la possibilità di seguire ogni fase dei loro studi con chiari esempi visivi.

La macchina da ripresa, specialmente disegnata dalla Columbia Broadcasting System per l'insegnamento della chirurgia e della medi-

cina, può essere messa a fuoco in tale maniera da ottenere sullo schermo ricevitore un'immagine molte volte piú grande del naturale senza perdere la nitidezza dei contorni o l'intensità del colore.

La televisione a colori della Columbia Broadcasting System, Inc. è basata sul sistema della televisione in bianco e nero. Nell'introdurre in esso il colore, maggior uso è fatto del potere di ritenzione dell'occhio umano. La scena da trasmettere viene ripresa dalla camera e filtrata attraverso dischi rotativi in maniera che da principio solo i componenti rossi della scena vengono trasmessi alla durata di 1/150 di secondo, dopo i componenti azzurri e verdi, entrambi a 1/150 di secondo e poi in 1/50 di secondo ripassa un nuovo ciclo di colori.

Esistono invece due tipi di ricevitori; uno, consistente nella proiezione a sistema elettronico, utilizza una sola valvola nella quale le tre immagini colorate vengono riprodotte. Le immagini si riflettono sovrapposte sullo schermo per mezzo di tre lenti. Il secondo tipo di ricevitore è il tipo a visione diretta utilizzando un disco colorato che ruota in sincronismo con il disco della macchina da presa. I ricevitori dimostrano che quest'ultimo sistema è il piú perfezionato.

Le condizioni elettriche della ripresa sono: 115 volts, 60 cicli e richiedono approssimativamente 26 amperes corrente.

Il sistema di televisione a colori, specialmente disegnato per l'insegnamento della chirurgia dagli ingegneri del laboratorio di ricerche della Columbia Broadcasting System, Inc., possono essere manovrati in qualsiasi posizione desiderata. In genere, l'illuminazione normale delle sale chirurgiche è piú che adeguata.

Per la prima volta, nella storia della medicina, gli studenti, in grande numero, possono vedere primissimi piani di tecnica chirurgica e di procedura medica in ogni dettaglio e gradazione di colore. I ricevitori, naturalmente, possono essere installati ovunque.

F. Bonsignori

(*Vedi tav. IV*)

I libri

Daniel Blum's Screen World 1951 - New York, Greenberg, 1951.

EBBE NEERGAARD, *Carl Dreyer* (New Index Series, n. 1) - London, The British Film Institute, 1950.

JEAN QUÉVAL, *Marcel Carné* (New Index Series, n. 2) - London, The British Film Institute, 1950.

RICHARD GRIFFITH, *Frank Capra* (New Index Series, n. 3) - London The British Film Institute, 1951.

Cahiers du Cinéma - n. 1, aprile 1951 - Paris, Les Editions de l'Etoile.

Gli anglosassoni, e gli americani in ispecie, hanno spiccato il gusto per certe pubblicazioni a carattere annuaristico, panoramico, illustrativo e piacevolmente divulgativo. Tra gli annuari è noto come il *Motion Picture Almanac,* pur costretto entro precisi limiti dalla sua caratteristica di organo di un'associazione come la M.P.P.A.A., abbia, fino a tempi recenti, occupato un suo utile posto. Ed è un peccato che, cessando di venir curato da Terry Ramsaye, esso sia così scaduto quanto a completezza e precisione di dati.

Da un paio d'anni, ora, si pubblica a New York un annuario d'altro genere, lo *Screen World,* frutto dell'attività di Daniel Blum e « pendant » fedele di un analogo annuario teatrale, che lo stesso Blum vien pubblicando dal 1944. (Giova ricordare che ancora al Blum si deve quella preziosa *Pictorial History of the American Theatre,* che è, in meglio, quello che, per il cinema, è la *Pictorial History of the Movies* di Deems Taylor.

Questo *Screen World* vuol offrire il panorama completo dell'annata cinematografica negli Stati Uniti. Anzi tutto attraverso le immagini: perchè di ogni film di qualche interesse artistico o commerciale vengono riprodotte una o più fotografie, rese più nitide e gradevoli dalla carta patinata. La documentazione illustrativa è integrata dai *credits* e dai *casts* completi (personaggi e interpreti). Non sarebbe male se il Blum, a somiglianza di quanto fa per il teatro e fece l'anno scorso per il cinema, aggiungesse qualche cenno sul contenuto e la fisonomia delle singole opere. L'annuario non trascura i film minori, di categoria B o C, dei quali riporta i dati essenziali. Alcune pagine illustrate

sono poi dedicate ai film stranieri presentati sugli schermi americani. Un attento indice consente di orizzontarsi benissimo tra i molti nomi citati e le molte foto pubblicate, tra cui non mancano quelle dei morti dell'annata e dei premiati con l'Oscar. Sfogliando un'opera del genere si può imbattersi in sorprese di vario genere: vi ho appreso per esempio che il grande (un tempo) E. A. Dupont non ha cessato, come pareva, la sua attività doppiamente realizzativa a Hollywood. Questo regista, unico forse tra i maggiori che l'America sia riuscita a stritolare completamente, tramutandolo in docile rotella di un colossale ingranaggio produttivo, ha presentato, nel 1950, un film prodotto da I. G. Goldsmith e distribuito dalla United Artists. Esso si intitola *The Scar* ed è basato su uno scenario dello stesso Dupont, a sua volta fondato su un soggetto del Goldsmith e di E. A. Rolfe. Tra gli interpreti figurano John Ireland, Mercedes McCambridge, Emlyn Williams. Tutto lascia credere trattarsi di un film di categoria B o peggio.

Sorprese piú amare attendono chi scorra i brevi necrologi: sapevamo che erano morti, nello scorso anno, Monty Banks, Pedro de Cordoba, Alan Hale, Walter Huston, Rex Ingram, Emil Jannings, Al Jolson, John M. Stahl (quest'ultima morte passò tuttavia piú inosservata di quanto meritasse una carriera di probo e non dozzinale artigiano). Ma molti nomi sono da aggiungere all'elenco, nomi per lo piú appartenenti a quella nobile e vecchia guardia del muto, che sta scomparendo tra l'indifferenza delle generazioni nuove, e non soltanto di quelle.

Dunque, per ordine alfabetico: è morta Sara Allgood, una volta pilastro, con Barry Fitzgerald, dell'Abbey Theatre di Dublino, poi trattenutasi a Hollywood dopo esser giunta negli Stati Uniti in tournée teatrale. In attività fino ad epoca recentissima, questa attrice mancata sessantaseienne comparve sullo schermo nelle vesti di piú d'una governante o personaggio del genere. E' morta Lottie Briscoe (67 anni), già stella del muto per la compagnia di Lubin e interprete, tra l'altro, di molti « two-reel » al fianco di Arthur V. Johnson. E William Christy Cabanne (62 anni), un pioniere della regía in America, che diresse tra l'altro Douglas Fairbanks sr. esordiente in *The Lamb*. E l'attivissimo Hobart Cavanaugh (63 anni), ex attore di vaudeville, che abbiamo visto ancora in *Letter to three wives*. E l'affascinante Maurice Costello (73 anni), il primo divo di larga popolarità che Hollywood abbia lanciato, decaduto dai fasti della vecchia Vitagraph ai misteri di un « serial » giallognolo. Se n'é andata Jane Cowl (64 anni), una grande « signora » della scena di Broadway, di cui lo stesso annuario registra più d'una recentissima interpretazione cinematografica. E Max Davidson (75 anni), il cui nome fu legato a quello di Griffith e poi a quello di Hal Roach. E Marguerite de la Motte (47 anni), un'antica compagna del buon « Doug », la cui carriera fu troncata assai presto dal parlato. E Rockliffe Fellowes (65 anni), altro relitto del muto, e Betty Francisco (50 anni), idem come sopra, e Douglas Gerrard (62 anni), partito come attore accanto alla Pavlova, alla Pickford e alla Frederick, passato alla

regía, e poi tornato alla precedente carriera. Incontriamo il nome di un impresario, quel Sid Grauman (71 anni), che nel 1927 costruí il famoso Chinese Theatre ed ebbe la bella trovata di far lasciare dai divi piú celebri le impronte dei piedi e delle mani nel cemento, di fronte al suo locale, a memoria perenne delle loro effimere glorie. Morta è Helen Holmes (58 anni), una scoperta di Mack Sennett, che si guadagnò gloria con certi agghiaccianti serials. Fama cinematografica soltanto di riflesso ebbe Pauline Lord (60 anni), altrimenti celebre sul palcoscenico. In primissimo piano a Hollywood fu invece Lewis (Bull) Montana, compogno di « Doug », di Chester Conklin e via dicendo, e ben noto anche come lottatore. Attore drammatico passato al cinema senza peraltro dimenticarsi delle proprie origini fu Joe Yule (56 anni), conosciuto sopra tutto attraverso la serie « Bringin Up Father », oltre che come padre di Mickey Rooney.

Bando alle malinconie, sentiamo come Daniel Blum traccia le note caratteristiche dell'annata trascorsa. Magri affari per il « box-office », per colpa, affermano i distributori, della televisione. Cessato il richiamo delle stelle in quanto tali. Una stella chiama solo se recita in un buon film. I flm che hanno ottenuto successo di cassetta sono stati: *Samson and Delilah* di De Mille, *All the King's Men* di Rossen, *The Third Man* di Reed, *Sunset Boulevard* di Wilder, *All About Eve* di Mankiewicz, *Breakthrough* di Seiler, *The Asphalt Joungle* di Huston, *Twelve O' Clock High* di King, *Father of the Bride* di Minelli, *Francis* di Lubin, *King's Solomons's Mines* di Bennett e Marton, *Annie Get your Gun* di Sidney. Come si vede, quasi tutti film apparsi già anche in Italia e in gran parte meritevoli di attenzione. Tra quelli non giunti da noi il meno noto è *Breakthrough,* un film di guerra, una specie di *Battleground,* a giudicare dalle fotografie, interpretato da attori non divi, come David Brian, John Agar, Frank Lovejoy. Scenario di Benard Girard e Ted Sherdeman, da un soggetto di Joseph I. Breen jr. Produttore Bryan Foy per conto della Warner Bros. Il Blume nota poi tra i fatti salienti dell'annata l'ascesa di Stanley Kramer come produttore (*The Men, Cyrano de Bergerac*), i premi dei quali siamo al corrente anche in Italia, i matrimoni e i divorzi di cui vi farò grazia, oltre alle morti di cui ci siamo già occupati.

Un esame generale del volume rivela come l'importazione dei film americani in Iitalia avvenga ormai, smaltito in gran parte il malloppo degli arretrati bellici e prebellici, con sollecitudine. Tra i film europei presentati negli Stati Uniti ricordo *Hamlet, Aux Yeux du souvenir, Anni difficili, Passoport to Pimlico, Orphée, Occupe-toi d'Amélie, Give Us This Day, Riso amaro, Les parents terribles, La valse de Paris, Kind Hearts and Coronets, Le mura di Malapaga,* oltre al *Michelangelo* di Oertel, la cui rielaborazione statunitense è stata prodotta da Flaherty e oltre ai tre filmetti di Renoir Pagnol Rossellini, distribuiti sotto il titolo *Ways of Love* dal Burstyn. Ultima notiziola: un film inglese diretto ed interpretato da Robert Montgomery, *Eve Witness,* che ha tutta l'aria d'essere un giallo.

Gli « Index to the Creative Works of... », editi, ormai da parecchi anni, a cura di *Sight and Sound,* la rivista del British Film Institute, costituvano fin qui una specie di rarità bibliografica, in quanto si trovavano solo di rado isolati, non essendo essi altro, in origine, che supplementi alla rivista. Quegli opuscoletti hanno fatto la gioia di ogni studioso dabbene, perchè hanno fornito, quasi sempre per la prima volta, dati completi, ragionati e minuziosi sull'attività di alcuni tra i maggiori registi della storia del cinema. Alcuni tra quegli « Index » rappresentano veramente dei contributi fondamentali, per la ricchezza delle notizie con cui i dati vengono integrati e per l'autorevolezza delle fonti. Talvolta poi, anzi che una singola figura, l'« Index » ha affrontato un aspetto del cinema, poniamo quello dei negri.

I nitidi ma disadorni opuscoletti si sono ora trasformati in eleganti fascicoli illustrati, aventi una loro autonomia rispetto alla rivista. E abbiamo davanti agli occhi i primi tre. Il piú importante mi sembra quello su Dreyer, a cura di Ebbe Neergaard, e non soltanto per la statura dell'artista considerato, ma per la dovizia di un'informazione diretta che si pone in grado di allargare proficuamente le nostre cognizioni. Le analisi dei film sono condotte con uno spirito critico equilibrato ed appoggiato spesso alla notizia illuminante, oltre che alla testimonianza dello stesso Dreyer. Si legge qui come produttori americani abbiano cercato di indurre Dreyer a recarsi ad Hollywood per rifare *La passion de Jeanne d'Arc* con Greta Garbo; come attori e tecnici di questo film avessero, ironicamente, soprannominato Dreyer, con facile assonanza, « Gruyère », alludendo ai molti buchi, simili a quelli di un formaggio, che il regista aveva fatto praticare sul *set,* per favorire la ripresa di certe famose inquadrature dal basso in funzione psicologica. Particolari interessanti vengono forniti sul lavoro di Dreyer con gli attori, sulle torture da lui imposte alla stupenda Falconetti, sull'ampiezza delle costruzioni scenografiche fatte erigere per quel film e poi soltanto minimamente incluse nei campi visivi.

Particolari non meno interessanti vengono forniti circa *Vampyr,* con osservazioni acute sul modo in cui il regista arrivò ad effetti soprannaturali servendosi di mezzi realistici. Salvo Sybille Schmitz (e Maurice Schutz, aggiungo), gli interpreti non erano attori professionisti, e da ciò derivò quella loro inquietante e ovattata naturalezza opaca. Il dottore era in realtà un giornalista polacco, il protagonista era addirittura il finanziatore del film, barone di Gunzburg. Circa la paurosa morte finale del dottore, Dreyer aveva pensato dapprima all'affondamento entro una palude, ma le sue esigenze realistiche si scontravano con i pericoli che avrebbe corso l'interprete. L'idea del soffocamento con la farina nacque in Dreyer dall'aver osservato due operai che lavoravano con del gesso, riducendolo in polvere e rimanendone imbiancati.

Annotazioni fini si trovano a proposito di *Dies Irae,* di cui si rileva l'insuccesso in Danimarca e negli Stati Uniti, insuccesso non di pubblico ma di critica, derivante dall'accusa di lentezza mossa al film. E', questa, un'accusa che un po' tutti abbiamo avanzata, salvo ricrederci

quando un ripetuto e meditato esame del film ci ha reso consapevoli del significato di quel ritmo solenne, cosí magistralmente imposto e sostenuto.

La parte piú inedita del fascicolo è forse quella che riguarda il disgraziato *Tva Manniskor,* fallito, più ancora che per la melodrammaticità della materia, per l'imposizione, da parte dei produttori, di interpreti dalla personalità decisamente formata, cui Dreyer altri ne avrebbe preferiti, più malleabili, in conformità con i criteri da lui sempre applicati durante la sua carriera. E' interessante notare come quest'opera sia nata dall'idea di fare un film con due soli personaggi (una vecchia idea di Dreyer). Non essendosi ottenuti i diritti di riduzione di *M. Lambertier* di Louis Verneuil, i produttori acquistarono quelli di una commedia svizzera, *Attentat* di W. O. Somin. Altri infortuni che Dreyer subí furono il riinserimento, da parte dei produttori, nel film montato di una brutta scena da lui tagliata e l'aggiunta di un commento musicale nel finale, che egli non ebbe modo di ascoltare preventivamente.

Il fascicolo si conclude con cenni su quel progetto di un film su Cristo, di cui si è già parlato anche in Italia e su cui è superfluo ritornare.

Il secondo « Index » è quello di Marcel Carné, a cura di Jean Quéval. Non mi tratterà su di esso, in quanto i lettori di *Bianco e Nero* hanno già letto, del Quéval, un eccellente saggio su Carné, i giudizi contenuti nel quale non differiscono, ovviamente da quelli dell'« Index ». Che è arricchito da citazioni di altri critici e contiene notizie non tutte di dominio pubblico sui progetti da Carné successivamente formulati, ma non realizzati (tra essi *École Communale,* scenario di Jeanson, *Les Evadés de l'an* 4000, una storia alla Wells, *Jour de Sortie,* scenario di Prévert, *Leocadia,* dalla commedia di Anouilh, *Il castello* da Kafka, *Le barrage d'Arvillars* da un romanzo di Thyde Monnier, *Eurydice,* ancora da Anouilh).

Il terzo « Index » riguarda Frank Capra ed è a cura di quel Richard Griffith, che aggiornò di recente, in maniera discutibile, il *Film Till Now* di Rotha. La premessa di Griffith al suo *Index* è addirittura ricavata da quel volume. E non possiamo non dissentire ancora una volta, sentendo paragonare Capra, per la sua innegabile sapienza di montatore, a Griffith e ad Eisenstein. Il fatto è che Griffith tende a sopravalutare un poco il pur rispettabilissimo e rappresentativo regista italo-americano. I dati che Griffith fornisce sono interessanti e utili, specie per i primi anni di attività del regista. Con singoli giudizi non possiamo talvolta concordare; come quando si dedicano poche righe a *Forbidden* e si spendono parole di ammirazione per *State of the Union.* Comunque Griffith ha il buon senso di lasciare spesso la parola ai suoi colleghi, in genere piú di lui dotati di equilibrio critico, il che arricchisce positivamente il contenuto del fascicolo. Questo include tra l'altro un notevole documento, la lettera di Capra indirizzata nel 1939 al *New York Times,* per difendere alcuni diritti evidenti dei registi, con-

culcati, salvo poche eccezioni, a Hollywood, e particolarmente quello di curare personalmente il primo montaggio del materiale girato.

Tutti ricordiamo con un certo rimpianto *La Révue du Cinéma*, in due distinti periodi viva e operosa e legata al nome e all'entusiasmo del caro e rimpianto Jean-George Auriol. Ora Lo Duca e Jacques Doniol-Valcroze hanno cercato di far rivivere, col titolo *Cahiers du Cinéma*, la rivista di cui furono collaboratori vicinissimi. Infatti la veste tipografica è analoga, col suo lusso di carta patinata. E analogo è l'indirizzo critico, che traspare sopra tutto dalle recensioni dei film: indirizzo, cioè, impressionistico, secondo un costume tipicamente francese. Costume pericoloso, ma che talvolta, se sorvegliato, può dare anche frutti di un certo stile. Oltre alle recensioni (tra cui notevole quella di *Sunset Boulevard*, dove si illustra tra l'altro un differente inizio, cui gli autori del film poi rinunciarono). Il fascicolo reca un saggio di Doniol-Valcroze su *Cristo fra i muratori*, di cui si pubblica pure un estratto di sceneggiatura; una nota conclusiva di Bazin sulla questione della profondità di campo da lui attentamente studiata; una notizia di Lo Duca sull'impianto industriale del cinema italiano, oltre a scritti minori, tra cui uno strano articolo di Alexandre Astruc dove si prende sul serio un film come *Under Capricorn* di Hitchcock.

In piú pagine della rivista si spendono parole di ricca ammirazione per il film di Rossellini su San Francesco. Le opinioni degli uomini sono varie, ed ognuna è rispettabile. Ma il mio caro amico Lo Duca, osservando costernato come la critica. di fronte a quel film, si sia divisa al punto da ritenerlo ora un capolavoro, ora un aborto, spende, a proposito dei critici « negativi » (tra i quali mi sono sempre schierato con piena convinzione), le parole « isteria » e « ignoranza ». Quanto all'isteria, ci affrettiamo a farci visitare da uno specialista; la nostra ignoranza, poi, ce la faremo confermare da persone in grado di umiliarci e confonderci per sempre. Stiano attenti però coloro i quali, parlando del film sul giullare di Dio, non hanno tremato a chiamare in causa il nome di Giotto (!!) che quelle persone non tirino invece le orecchie a loro.

Giulio Cesare Castello

I film

Riepilogo

Nel fascicolo di novembre del 1950 adottammo una soluzione di ripiego per condensare la materia che si era accumulata nel semestre precedente. Avvertimmo, allora, che si trattava di un caso eccezionale, determinato da ragioni di spazio. La necessità di ricorrere ad un « riepilogo » si presenta nuovamente ora, ma sotto diverso aspetto. Diversa sarà quindi la giustificazione che ne daremo.

Si vorrebbe trasformare il caso eccezionale dell'anno scorso in un caso che rientri nella normalità e che possa ripetersi nel futuro. Non sempre è possibile, e opportuno, esaminare i film separatamente. Seguendo alla lettera il metodo adottato sin qui si rischierebbe non solo di sovraccaricare la rubrica ma anche di ritardare — talvolta notevolmente — la pubblicazione dei cenni riguardanti questa o quella opera. D'altra parte, l'esame particolare è già per sé un giudizio di merito e costringe chi lo pronuncia ad operare una scelta rigorosa. Per cui accade di dover escludere qualche film che pur meriterebbe almeno un breve ragguaglio (o all'opposto ci si trova nella necessità di rinunciare in certe occasioni al rigore della scelta o ad attenuarlo) per includere nella rubrica film sostanzialmente mediocri, ma che non si possono in alcun modo dimenticare.

Il riepilogo, crediamo, ovvierà ad entrambi gli inconvenienti. Consentirà di dar spazio e attenzione bastevoli ai film di maggiore importanza e, al tempo stesso, di non trascurare tutto ciò che, per diversi motivi, non deve essere trascurato. Accanto alle esigenze strettamente critiche vi sono esigenze di documentazione che anche in questa sede — crediamo — hanno il loro peso.

Per comprendere il *Cristo proibito*, film che segna l'inizio dell'attività cinematografica di Curzio Malaparte, valgano le dichiarazioni fatte dall'autore ad un'agenzia giornalistica: « Il film è morale nel senso piú ampio e, direi, moderno della parola. Certo è un film crudele, crudelissimo. Vi sono scene di un'arditezza (sia dal punto di vista della crudeltà, sia da quello dell'emozione) straordinaria. Ma il film è morale. Prima di tutto è casto. In secondo luogo è buono. Il tema della bontà vi ha quasi la stessa importanza di quello della crudeltà ». Malaparte coglie poi l'occasione per fare un elogio della censura, dicendo di aver accolto tutte le osservazioni che in quella sede gli furono mosse. « Ne ho tenuto conto alla lettera, e col piú grande spirito di collaborazione. Non ho alcuna intenzione (né alcun interesse) di offendere la morale del pubblico italiano, né la morale del partito politico che è oggi al potere ». Perfetto esempio di autocritica. Il film è, infatti, morale, crudele, ardito, casto, buono e conformista; esattamente come ha spiegato l'autore. Tutti gli elementi citati possono coesistere grazie alla stupefacente abilità di capovolgere ad ogni passo il piano della narrazione e, con esso, il senso dei fatti narrati. La operazione è condotta con la piú serena tranquillità. Avvertendo, in soprappiú, che il mondo è tutta una porcheria (porcherie la libertà, la giustizia, la guerra e la pace), e che in mezzo a tanta lordura — chissà perché — « son sempre gli innocenti a pagare ». Resta da osservare una cosa: se il Malaparte si proponeva (come sembra) di sbalordire gli spettatori, il suo film dimostra chiaramente che ha

sbagliato strada. Giacché tutto questo insulso sentenziare provoca assai presto la noia.

Non argomenti astratti o divagazioni pseudo-morali, ma un problema concreto affronta Joseph L. Mankiewicz con *No Way Out* (*Uomo bianco tu vivrai*). Si tratta, ancora una volta della intolleranza razziale negli Stati Uniti. Un medico negro tenta di salvare la vita ad un malvivente bianco ricoverato all'ospedale insieme al fratello, entrambi in stato di arresto. Ma il paziente, affetto da un male incurabile, muore prima che sia stato possibile iniziare una cura. Ciò provoca nel fratello una violenta reazione: egli è convinto che il medico abbia scientemente ucciso il disgraziato e giura di vendicarsi. Il film è la storia di questa assurda vendetta e della disperata difesa del medico. Storia che a mano a mano si inserisce — quasi che ciò fosse necessario per darle maggiore evidenza — in un piú ampio dramma: quello fra una banda di « gangsters » (cui appartiene il fratello del morto) e la popolazione negra della città. Questo fa sí che si sveli l'incapacità (o l'impossibilità), da parte di Mankiewicz, di valutare nei suoi termini esatti il problema affrontato. Si svela inoltre l'esistenza, certo pericolosa e condannabile quanto l'estremo opposto, di un razzismo a rovescio, quello dei negri stessi che impostano i rapporti con i bianchi sulla base della rivolta aperta al sopruso. Alla violenza essi rispondono con la violenza.

Beninteso, Mankiewicz non accetta la soluzione. Denuncia semplicemente un fatto. La soluzione per lui è un'altra, molto piú sottile e ipocrita nonostante le apparenze. Brooks, il medico negro, è contrario alla violenza da qualunque parte venga, e pur di non ricorrervi è disposto a subire le umiliazioni piú atroci, a lasciarsi uccidere piuttosto di ribellarsi (ma il caso, fortunatamente, non si verifica; non ce n'è bisogno). Il problema non è approfondito piú di tanto. A Mankiewicz basta riaffermare non la necessità della tolleranza (come sembrerebbe a prima vista) ma l'obbligo, per il negro, della sottomissione al bianco, quali che siano le condizioni imposte. Per dare piú persuasivo valore a questa conclusione « razzista », non solo attenua i motivi della comprensione fra le due razze ma insiste con scaltrezza innegabile sui pericoli che può rappresentare una troppo netta e sicura presa di coscienza da parte dei negri (si veda, appunto, l'episodio della spedizione punitiva organizzata dai negri contro la banda dei « gangsters »). Delle due soluzioni che i negri possono adottare (rispondere con la violenza alla violenza, o sottomettersi sempre), Mankiewicz indica la seconda come l'unica auspicabile. Ed è proprio nel non voler ammettere l'esistenza di una via di uscita da questo dilemma, nell'evitare persino di chiedersi se non esista una soluzione positiva che superi e annulli le altre due (palesemente negative), proprio in ciò sta il « razzismo » di Mankiewicz. C'è da aggiungere che esso risulti camuffato molto bene: le complicazioni del film sono tante che possono trarre in inganno e far pensare che il regista mirasse a fini tematicamente piú modesti. Ma non per questo la sostanza cambia.

Anche Mark Robson aveva affrontato, nel 1949, il problema dei negri statunitensi con *Home of the Brave* (*Odio*). Ma piú che dimostrare un autentico interesse al problema, aveva riconfermato certa predilezione per le psicologie anormali. L'influenza dell'ambiente giustificava l'anormalità, sebbene il rapporto che si istituiva fra ambiente e personaggio restasse poi generico e superficiale. *Home of the Brave* indicò, in Robson, un relativo progresso. Certo, l'anormalità del soldato Moss (sconvolto da un episodio di guerra e dominato da un « complesso di colpa ») era vista in chiave di psicoanalisi volgarizzata e peccava quindi di approssimazione; però la figura di questo negro acquistava non trascurabile rilievo a contatto con il mondo esterno. Per di piú, i personaggi del film oltre a vivere in condizioni eccezionali (una pattuglia di uomini su di un'isola del Pacifico occupata dai Giapponesi) conservano in sé, ed esasperavano, gli stati d'animo tipici della loro esistenza normale, in patria. Il problema negro fu esaminato da Robson sotto una visuale soggettiva. Apparve, se cosí possiamo dire, capovolto: piú che cercare ragioni, si esponevano dei fatti, ognuno dei quali era considerato essenzialmente

secondo la prospettiva del personaggio negro. Implicitamente si dimostrava che se l'incomprensione nasceva dal pregiudizio del bianco, era poi il negro a farsi di tale pregiudizio quasi una ragione di vita (il complesso di inferiorità che si forma in lui diviene un ostacolo gravissimo: esser negro è una condanna da accettare fatalisticamente, la diffidenza per il bianco è istintiva e insuperabile, l'abisso che i bianchi hanno scavato, nemmeno i negri si sentono piú in grado di colmarlo). Era un aspetto nuovo del problema, che Robson ebbe il merito di analizzare e di proposse all'attenzione del pubblico. Si potrebbe anche dire che, trattandosi di un aspetto secondario, si indugiò a bella posta su di esso per evitare il nodo della questione. C'è del vero in questa supposizione, ma ciò non deve farci dimenticare quanto il regista seppe realizzare, pur mantenendosi entro precisi confini.

Diverso appare il caso di un suo film piú recente, *The Edge of Doom* (*La porta dell'inferno*). Siamo dinanzi ad un'altra psicologia anormale, ma in situazioni diametralmente opposte a quelle dell'opera precedente. Qui sarebbe vano cercare i rapporti che corrono fra il giovane protagonista (ossessionato dalla fobia per la religione e per i suoi ministri) e l'ambiente in cui vive. La pazzia di costui offre il pretesto per far sfoggio di un gusto deteriore nella composizione delle scene, per impostare un conflitto che non ha alcuna solida base su cui reggersi. Il personaggio non rientra neppure nei confini del « caso clinico », mancando del tutto la serietà della documentazione. In sua vece troviamo un gratuito e stucchevole misticismo, una certa tendenza al macabro, e parecchie assurdità. In breve, un tentativo fallito.

Assai piú dimesso, ma non per ciò disprezzabile o, trascurabile, risultò, invece un altro film di Robson, *My Foolish Heart* (*Questo mio folle cuore*). Sorretto da una sceneggiatura eccellente (quanto meno sul piano della struttura tecnica e della coerenza narrativa), quest'opera permette al regista di impegnarsi in un senso diverso da quello che abbiamo visto esemplificato negli altri due film. Non importa che i risultati siano forzatamente circoscritti, giacché piuttosto la qualità che non la estensione va tenuta d'occhio in imprese del genere. Si potrà dire (ed è la verità) che la cornice del film è banale, si potrà anche dire che il racconto (verità pure questa) cede in molti punti alla convenzione e alle esigenze dello spettacolo per lo spettacolo (ne consegue spesso una drammatizzazione eccessiva, fuori luogo, frastornante); tuttavia, non si potrà negare che Robson dà prova di acume psicologico nel tentare una definizione di almeno tre dei personaggi centrali (Walter, Eloisa e il padre) anche se di uno di questi — Walter — troppo poco ci faccia conoscere per consentirci di vederlo inserito appieno nello sviluppo dell'azione e di comprendere sino in fondo il suo stato d'animo. Un errore nelle proporzioni (il maggior rilievo dato alla figura di Eloisa, e alla sua infelicità, che non alla figura di Walter e a quel suo sentirsi « predestinato ») ha messo Robson su una falsa strada. Ciò però non toglie che il sensibile uso della materia cinematografica (certe descrizioni di ambiente, alcune notazioni indirette per cogliere ora la trepidazione ora la disperazione dei personaggi di Eloisa e di Walter) pongano il film ad un livello non facile a trovarsi nella recente produzione americana. Accenneremo soltanto a due esempi: la sequenza allo stadio, allorché Eloisa si perde tra la folla dopo che gli altoparlanti hanno annunciato imminente lo scoppio della guerra (lo stadio vuoto visto da Eloisa, il ritorno a casa, l'incontro con i ragazzi che giocano « alla guerra »); la sequenza che prepara lo incidente aviatorio (e in essa, soprattutto il rapporto che si istituisce, fra Walter che scrive la lettera appoggiandosi alla carlinga dell'aereo, e la mitragliatrice che sembra incombere su di lui). Non si tratta di compiacimenti o di svolazzi, bensí di particolari impiegati non volgarmente in funzione psicologica. Ce ne sono parecchi altri nel film, ed appaiono suppergiú tutti dello stesso valore: quanto basta per indicare in Robson possibilità che attendono di essere messe a frutto nel clima che a loro meglio si addice, al di fuori delle ambizioni sbagliate (o sproporzionate). Quelle, appunto, che hanno reso *The Edge of Doom* (non

Home of the Brave, naturalmente) un tentativo fallito.

Fallito ci sembra anche il tentativo fatto da Jules Dassin nel ricostruire dall'esterno gli ambienti della malavita londinese, con *The Night and the City* (*I trafficanti della notte*). Il film porta in piena luce i lati peggiori della «maniera» di Dassin, che già si intravvedevano in *Thieve's Highway*. Oltre ai compiacimenti decorativi ancor piú accentuati (le vie della città di notte, i lungotamigi, gli interni cupi e carichi di «atmosfera», le maschere dei personaggi), si scopre lo sforzo per esaltare le possibilità ritmiche del montaggio e per esaurire in esse tutta la struttura del film. Il protagonista è perennemente in moto, ora insegue ora è inseguito: intorno a lui gira l'azione con ritmo sempre piú rapido, con violenza sempre maggiore. E gira, com'è logico, a vuoto, per poi placarsi, d'improvviso, quando il «fuori legge» è ucciso dagli avversari in una grottesca sequenza finale. *The Night and the City* voleva essere l'ennesima, sterile denuncia della corruzione e dell'affarismo che dominano in alcun settori dell'attività sportiva (in questo caso, la lotta libera).

Della rapidissima parabola discendente percorsa dall'ultimo Ford sono testimonianza i film girati dopo *Fort Apache*. A parte il satirico (satira di scarso impegno, però) *When Willy Comes Marching Home* (*Bill sei grande*) sul mito dell'eroismo programmatico, ce la rivelano senza possibilità di equivoco *Three Godfathers* (*In nome di Dio*), *She Wore a Yellow Ribbon* (*I cavalieri del Nord-Ovest*) e *Wagonmasters* (*La carovana dei mormoni*). Il primo, di cui abbiamo già diffusamente parlato nel fascicolo del dicembre 1950, è dei tre il piú significativo. Sia perché rivela appieno la gravissima difficoltà espressiva nella quale Ford si dibatte, sia perché indica come il regista non abbia ancora rinunciato a cercare uno sbocco che gli consenta di annullare gli errori precedenti. Gli altri due film confermano soltanto il primo fatto, ma non perciò è lecità ipotecare il futuro (quanto meno nei riguardi della volontà di Ford e non arrendersi di fronte ad una materia che egli avverte sempre piú sorda e arida). *Wagonmasters* è opera fiacca e priva di interesse. *She Wore a Yellow Ribbon* risente da una parte dell'irrigidimento dei tipici modi d'impostazione del film «western» che furono per troppi anni propri di Ford, e dall'altra della vittoria dei pregiudizi tradizionali sul timido tentativo di seguire una via piú libera (non dissimile a quella di *Fort Apache*) nella presentazione degli Indiani e delle ragioni della loro lotta. Il capitano Brittles cerca di giungere a un avvicinamento con i «cheyennes» e può amichevolmente intrattenersi con uno dei loro capi, ma la sua missione presto fallisce: e la colpa di ciò Ford la attribuisce ai «cheyennes» stessi, alla faziosità dei giovani che non vogliono sentir parlare di pace e di compromessi. Il capitano per conto suo non dimentica di studiare attentamente, nel corso della visita al vecchio capo, la situazione dell'accampamento indiano. E delle osservazioni fatte si varrà poco dopo per l'incursione notturna che coglierà i «cheyennes» di sorpresa e li sgominerà. Al contrario di *Three Godfathers,* questo film non ci rivela la presenza di una particolare (anche se incertissima) sensibilità cromatica. In *She Wore a Yellow Ribbon,* Ford accetta il «technicolor» come un fatto di ordinaria amministrazione produttiva senza peraltro averne assimilato i problemi.

Rimane ancora da citare, per far completo il quadro della piú recente, e intensissima, attività di Ford *Rio Grande* (*Rio bravo*), ennesima variazione sui temi (chiusi e sterili visti in questa accezione, e consunti ormai dell'uso indiscriminato che il regista ne ha fatto) della tradizione militare, del dovere, del sacrificio. Qui siamo alla presenza di un altro «western», ambientato nella zona di confine fra gli Stati Uniti e il Messico e imperniato — come di consueto — sulla lotta della cavalleria americana contro gli indiani (in questo caso, soltanto feroci). A voler indagare si scoprirebbero molte contraddizioni sostanziali, al di là delle concordanti apparenze, in tutti questi film che ruotano intorno agli stessi temi e che nascono, insieme, da una ripetizione di vecchie esperienze e da un tentativo di rinnovamento. Ma si ha, a ben vedere, l'impressione che Ford — vagamente con-

scio della propria attuale sterilità — non osi affrontare esperienze davvero nuove, non abbia il coraggio di « compromettersi » realmente con la propria materia (quale essa sia, nel giro beninteso di radicate consuetudini). E' un carattere, questo, che occorrerebbe esaminare con molta attenzione, per riferirlo, ove possibile, non solo al periodo piú recente, ma anche agli altri della carriera di Ford. Si vorrebbe (e si dovrebbe) compiere un cammino a ritroso per definire — ora che è innegabilmente possibile — la personalità (piccola o grande che sia) di questo regista. V'è da tracciare un profilo critico, da intendersi non tanto come revisione di precedenti (e comunemente accettati) giudizi, quanto come prima comprensiva e matura sistemazione degli elementi che sono tipici di Ford, nell'ambito del cinema americano dal primo dopoguerra ad oggi. E perché debba trattarsi non di revisione ma di prima effettiva « sistemazione », lo si desume dal fatto che quei precedenti giudizi ci appaiono non sbagliati in senso assoluto, ma incompleti.

Sulla strada delle ricerche cromatiche sembrano ormai definitivamente indirizzati i registi inglesi Micheal Powell ed Emeric Pressburger. *Black Narcissus* (*Narciso nero*) poté essere giudicato, quando apparve, come la punta piú avanzata delle loro esperienze. E tale ancora resta dopo la proiezione di *The Elusive Pimpernel* (*La inafferrabile Primula rossa*) e di *Gone to Earth* (*La volpe*). Il primo film rappresenta un grosso errore: nulla giustificava la scelta di un simile soggetto e non v'era ragione di pensare che il colore nel modo con cui Powell e Pressburger sono soliti impiegarlo, potesse qui fornire una prova positiva. A parziale scusante dei registi si devono addurre la pressione di carattere commerciale cui essi furono sottoposti (il film era prodotto, in compartecipazione, da Korda e Selznick). Non cosí può essere giudicato, invece, *Gone to Earth*. Con tale opera, Powell e Pressubrger sono arrivati al grado estremo (e difficilmente superabile) di raffinatezza formale ed hanno nel contempo denunciato qual'è la loro maggior debolezza: l'assenza di un preciso atteggiamento dinanzi alla materia narrativa, ai personaggi che scelgono. Per essi, il colore è tutto, e lo è in tal misura da far dimenticare che pure esiste (deve esistere) una sostanza da cui il film trae vita e significato. Anche in *Black Narcissus* ciò si avvertiva, ma solo come pericolo latente. E' una storia bizzarra, si poteva dire; i registi tuttavia non tralasciavano sforzi per renderla accettabile e umana, e quindi almeno per giustificare la scelta che avevano fatto. Inoltre, il colore si inseriva cosí intimamente nella narrazione (sebbene non riuscisse da solo a chiarirne tutti i presupposti) che talune inverosimiglianze e forzature di quest'ultima finivano per sembrare meno gravi, e in certo senso addirittura necessarie.

In *Gone to Earth* non era possibile pretendere la scoperta di un tale equilibrio. L'insostenibilità umana dei personaggi e dei loro casi sfiora il parossismo. E parossistico è, non senza giustificato e secondo una linea assolutamente avulsa dal soggetto, l'accanimento della ricerca cromatica. La perfezione decoratica di alcune inquadrature (terre dissodate, cieli con toni delicatissimi, nubi con forti contrasti di rosa e grigi, alberi illuminati dal sole, i colori chiassosi ma perfettamente intonati della festa, ecc.) può essere portata ad sempio di quanto i registi sarebbero stati in grado di fare se avessero, almeno, seguito il suggerimento che loro veniva da *Black Narcissus*. Di piú — è ovvio ormai — da loro non si deve pretendere; ma questa non era pretesa eccessiva. Al contrario, li troviamo preoccupati di raccontare passo passo, con bello scrupolo, la storia di una zingara combattuta fra due amori (l'uno, naturalmente, spirituale e l'altro sensuale) e votata a una tragica fine: uno dei personaggi piú convenzionali che siano mai usciti dalla penna di una scrittrice inglese priva di ispirazione. Sul piano sperimentale, *Gone to Earth* conserverà la sua importanza, non solo per ciò che si è detto sopra, ma anche per un tentativo (originale) di saggiare le possibilità — pregi e pericoli — del rapporto fra le tonalità cromatiche e quelle musicali. E con ciò, Powell e Pressburger dànno una nuova conferma della loro vocazione, e si richiudono ancor piú nel cerchio di esperien-

ze che essa comporta. « Amo il cinema — ha detto Michael Powell. — Per me fare del cinema è l'attività piú affascinante e avventurosa del mondo, e non la cambierei con nessun'altra ». Oltre tutto, c'è ingenuità ed entusiasmo nel lavoro dei due registi inglesi; e anche questo spiega molte cose.

Ricomponendo il proprio *Broadway Bill* del 1934, Frank Capra non ha fatto altro che ubbidire ai suoi produttori, evidentemente. Ha cosí puntato su un comodo successo finanziario. Ma, insieme a tale scopo (ammesso che la sua ipotesi si sia verificata), egli ne ha ottenuto un altro, *Riding High* (*La gioia della vita*) ha infatti dimostrato che la spiritosa « incoscienza » del regista ha fatto il suo tempo, come parecchie altre cose del cinema degli ultimi anni. E nell'incoscienza si includa anche quel fondo di sentimentalismo che qui presiede alla scena della « commossa » inumazione del cavallo, « caduto sul campo dell'onore » o qualcosa di simile. Che Capra non si sia accorto di nulla, è la controprova (non necessaria) di ciò che s'è detto.

Cuori senza frontiere è, di tutti i film di Luigi Zampa, il piú inutile e il piú ambizioso. Conoscendo la personalità di questo regista, non sarà difficile comprendere come la massima inutilità (cumulo di errori, falsa impostazione, riuscita men che mediocre) derivi appunto dalla massima ambizione. Il confine tra Italia e Jugoslavia è stato tracciato, alla fine della seconda guerra mondiale, secondo presupposti arbitrari, senza tener conto delle realtà etniche, storiche ed umane che stanno alla base della vita delle popolazioni giuliane: questa è la posizione (sostanzialmente esatta) che Zampa assume. Lungi, però, dal suggerirgli un esame circostanziato dei dati di fatto e delle loro conseguenze, la posizione assunta lo induce ad impancarsi in una polemica non si sa bene contro chi e contro che cosa (il che, nel caso specifico, equivale a: contro tutti e contro tutto) e in una ovvia difesa di certi valori umanitaristici — non umani e nemmeno umanitari — i quali ottengonol solo l'effetto di denunciare non le ingiustizie ma la disarmante povertà di idee di chi ha presieduto alla realizzazione del film (molta responsabilità va attribuita, naturalmente, alla sceneggiatura). Ne deriva che la sofferenza degli uomini (vera nella realtà) diventa nel film quasi ridicola, perché troppo insistita e al tempo stesso imprecisa; che la violenza dei contrasti non ne mette in rilievo la insensatezza (reale e storica) ma li costringe nel quadro di una esasperazione melodrammatica, artificiosa e puerile; che la satira (giacché questo il film vorrebbe essere) è poco meno che farsesca, cioè gratuita e irritante (questo e non altro essendo l'argomento dell'opera). Di suo (tipicamente suo), Zampa vi ha messo la pervicace volontà di non rinunciare, in nessun caso, dinanzi ad alcuna situazione, alle sue macchiette preferite (il personaggio goffamente interpretato da Ernesto Almirante è il piú pedante) e a certi vezzi narrativi di efficacia ormai scontata (gli amici di Pasqualino che ad uno ad uno si fanno largo fra la gente raccolta intorno al letto in cui il ragazzo giace, ferito a morte). Quanto al resto, sembra che egli abbia accettato ad occhi chiusi le proposte della sceneggiatura, senza rendersi conto della gravità di alcune tipizzazioni che fanno dei personaggi marionette (magari riproducenti schemi letterari malamente orecchiati: si noti il dialogo fra Domenico e Donata, all'inizio del film) e non uomini.

Persiane chiuse di Luigi Comencini è il tipico esempio di impresa (a carattere documentario, nel senso dell'indagine sociale) iniziata con coraggio e serietà ma esauritasi nell'istante stesso in cui si iniziava. Il coraggio ha ripiegato su se stesso, la serietà si è trasformata non diciamo nel suo contrario ma in una sorta di modesto impegno teso a mettere in evidenza gli elementi secondari (ed essi soli) del tema che si era scelto. Che ciò sia dipeso dalla sostituzione del regista a film già avviato o dall'errato indirizzo che assunse, già prima, l'indagine sociale, non è possibile accertare. Il tema era senza dubbio interessante, soprattutto dove cercava di lumeggiare il rapporto esistente fra prostituzione e malvivenza e, quasi, di dimostrarne la ineluttabilità. Ma sceneggiatori e regista lo hanno affrontato senza la necessaria preparazione ed hanno cosí mancato di intenderlo in tutta la sua

portata. Il pretesto da cui trae spunto *Persiane chiuse* (la ricerca che Sandra conduce della sorella) non riesce a far corpo con la sostanza vera del tema altro che per esteriorizzarlo e risolverlo in una serie di azioni sempre piú disperse. Se a ciò si aggiunge che nel film si trovano (a causa, appunto, della imprecisione del tema e del suo sviluppo secondo linee non pertinenti, o non essenziali) alcuni personaggi inutili — quello di Roberto sopra tutti — e parecchie situazioni di cui si è tentato di intendere il significato e che quindi non sono state sfruttate neppure per il poco che drammaticamente potevano dare, si ha la misura esatta del risultato complessivo cui si è giunti. Qualcuno ha parlato di correttezza formale, quasi che l'unico scopo del regista fosse stato quello di contenere entro una veste almeno dignitosa la materia che non sembrava prestarsi ad altre (piú serie e profonde) elaborazioni. La correttezza formale proverebbe, allora, che v'è stata una preliminare rinuncia e di tale rinuncia avrebbe costituito la condizione. Non crediamo che si sia arrivati a tanto, e proprio per ciò che si diceva piú sopra, quando non si negava del tutto la serietà del film ma la si considerava operante in una sfera piú bassa di quella che sarebbe stata la giusta.

Nell'edizione italiana, *Retour à la vie* (*Ritorna la vita*), film a episodi dovuto a quattro diversi registi (Clouzot, Lampin e Cayatte, ognuno autore di un episodio, e Dreville il quale ne ha diretti due), manca « Le retour de tante Emma » che a Cannes — dove il film fu presentato nel settembre del 1949 — venne giudicato il migliore dell'opera. Gli altri quattro episodi sono stati ordinati in modo diverso che nell'originale, e si susseguono cosí: le retour d'Antoine, le retour de Jean, le retour de René e le retour de Louis. Tutti gli episodi (e questo giustifica la raccolta) si ispirano ad un ideale di comprensione fra gli uomini e fra i popoli, dopo (e per effetto) delle sofferenze provocate dalla guerra. E' troppo facile avvertire, in ideali di tal genere (da qualunque parte essi vengano predicati, sia pure in buona fede), la presenza della retorica. Ed è un fatto che la retorica non si può annullare né umanizzando il piú possibile — sino a toccare i limiti dell'ovvio — i personaggi che dovrebbero farsene i portatori, né cesellando con scrupolo le figure e concentrando in esse quanti significati è lecito raccogliere, sí da fornir loro il segno della tipicità: saranno pur sempre procedimenti un po' sforzati, non spontanei, non rigorosamente « necessari ». La retorica resterà, ed emergerà nei punti che meno si direbbero destinati a svolgere una simile funzione rivelatrice. I quattro episodi di *Retour à la vie* che conosciamo, lo dimostrano: da una parte « le retour de Jean » e « le retour de René » (indicativi della prima tendenza, quella volta ad « umanizzare ») e dall'altra « le retour de Jean » e « le retour de Louis » (indicativi della seconda tendenza, quella mirante alle situazioni tipiche). Se dovessimo comunque, scegliere, fra i quattro episodi, quelli che piú riescono a sfuggire alle insidie della retorica, indicheremmo, nel primo gruppo, l'episodio di René (il giocoliere allevatore di cani) e, nel secondo, l'episodio di Louis e della moglie tedesca. Entrambi sono opera di Jean Dréville, che nel primo dimostra di saper mettere a partito una certa freschezza di osservazione e nel secondo un non comune sforzo drammatico. A proposito dell'ultimo si può ancora ricordare che un tema analogo (l'ostilità verso la donna che il reduce porta con sé in patria per quanto ella appartenga al popolo fino a ieri nemico) era già stato trattato, con maggiore ampiezza, dall'inglese Basil Dearden in un film (*Frieda*) interpretato nel 1947 da Mai Zetterling. Notevole appare il divario fra l'interpretazione dell'attrice svedese e questa di Anne Campion, nel bozzetto composto da Dréville. Amaro e crudele è Clouzot nel disegnare la figura di Jean (il quale scopre nella sua camera un criminale nazista evaso dal carcere e gravemente ferito) a tal punto che non si saprebbe come giustificare la convinzione della necessità del perdono che si fa strada nell'animo del reduce. Insignificante (e talvolta abbastanza divertente proprio perché senza pretese) è invece l'episodio di Antoine, *barman* nell'albergo che ospita, a Parigi, le « ausiliarie » alleate.

Biografia romanzata di Jacques Offenbach pretende di essere *La valse de*

Paris (*Il valzer di Parigi*), sceneggiato e diretto dal commediografo Marcel Achard, non nuovo alle esperienze cinematografiche. Il film si affida ad una garbata ricostruzione della Parigi del secondo impero, ad una leggera vena ironica, all'impiego (eccessivo) delle musiche piú brillanti del compositore e ad una abilissima (e, insieme, artificiosissima) interpretazione di Pierre Fresnay. Achard non mostra di saper coordinare gli sparsi elementi a sua disposizione, né di saper ricavare da essi nemmeno un effetto che in qualche modo riesca interessante. *La valse de Paris* è — ci se ne accorge assai presto — noioso; e mai un aggettivo come questo (che criticamente non ha alcun peso) è servito meglio a chiarire — proprio sul piano critico — l'essenza di un film.

Dati filmografici

Il Cristo proibito - *origine*: Italia - *produzione*: *Excelsa film*, 1950 - *produttore*: Eugenio Fontana - *regía*: Curzio Malaparte - *soggetto e sceneggiatura*: Curzio Malaparte - *fotografia*: Gabor Pogany - *musica*: Curzio Malaparte - *scenografia*: Orfeo Tamburi e Leonida Maroulis - *attori*: Raf Vallone (Bruno), Elena Varzi (Nella), Alain Cuny (Mastro Antonio), Rina Morelli (la madre di Bruno), Philippe Lemaire (Pinin), Anna Maria Ferrero (Maria), Gualtiero Tumiati (il padre di Bruno), Luigi Tosi (Andrea), Ernesta Rosmino (la vecchia) e Gino Cervi (l'eremita).

No Way out (*Uomo bianco tu vivrai*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: 20th Century Fox, 1950 - *produttore*: Darryl F. Zanuck - *regía*: Joseph L. Mankiewicz - *sceneggiatura*: Joseph L. Mankiewicz e Lesser Samuels - *fotografia*: Milton Krasner - *musica*: Alfred Newman - *scenografia*: Lyle Wheeler e George W. Davis - *attori*: Sidney Poitier (dr. Luther Brooks), Richard Widmark (Ray Biddle), Linda Darnell (Edie), Stephen McNally (dr. Warton), Mildred Joanne Smith (Cora), Harry Bellaver (George Biddle), Stanley Ridges (dr. Moreland), Dots Johnson (Lefty).

Home of the Brave (*Odio*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: United Artists, 1949 - *produttore*: Stanley Kramer - *regía*: Mark Robson - *soggetto*: riduzione dall'omonimo dramma di Arthur Laurents - *sceneggiatura*: Carl Foreman - *fotografia*: Robert De Grasse - *musica*: Dimitri Tiomkin - *scenografia*: Edward G. Boyle - *attori*: James Edwards (Peter Moss), Jeff Corey (il medico capitano Bitterger), Douglad Dick (il maggiore Robinson), Frank Lovejoy (il sergente Mingo), Steve Brodie (il caporale Everitt), Lloyd Bridges (il soldato Finch), Cliff Clark (il colonnello).

The Edge of Doom (*La porta dell'inferno*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: Goldwyn-R.K.O., 1950 - *produttore*: Samuel Goldwyn - *regía*: Mark Robson - *soggetto*: riduzione dell'omonimo romanzo di Leo Brady - *sceneggiatura*: Philip Yordan - *fotografia*: Herry Stradling - *musica*: Hugo Friedhofer - *scenografia*: Richard Day - *attori*: Farley Granger (Martin Lynn), Dana Andrews (padre Roth), Joan Evans (Rita Conroy), Robert Keith (Mandel), Paul Stewart (Graig), Mala Powers (Giulia), Adele Jergens (Irene), Harold Vermilyea (padre Kerkman).

My Foolish Heart (*Questo mio folle cuore*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: R.K.O.-Goldwyn, 1949 - *produttore*: Samuel Goldwyn - *regía*: Mark Robson - *soggetto*: una serie di articoli di J. D. Salinger, pubblicati sul « New Yorker » - *sceneggiatura*: Julius P. Epstein e Philip G. Epstein - *fotografia*: Lee Garmes - *musica*: Victor Young - *scenografia*: Richard Day - *attori*: Susan Hayward (Eloisa Winters), Dana Andrews (Walter Dreiser), Robert Keith (Henry Winters), Kent Smit (Lewis Wengler), Lois Wheeler (Mary), Jessie Royce Landis (Martha Winters), Gigi Perreau (Annabella), Karin Booth (Miriam Ball).

The Night and the City (*I trafficanti della notte*) - *origine*: Stati Uniti -

produzione: 20th Century Fox, 1950 - *produttore*: Samuele G. Engel - *regía*: Jules Dassin - *soggetto*: riduzione del romanzo di Gerald Kersh - *sceneggiatura*: Jo Eisinger - *fotografia*: Max Greene - *musica*: Franz Waxman - *scenografia*: C. P. Norman - *attori*: Richard Widmark (Harry Fabian), Gene Tierney (Mary Bristol), Googie Withers (Helen Nosseross), Francis L. Sullivan (Phil Nosseross), Hugh Marlowe (Adam Dunn), Herbert Lom (Kristo), Stanislaus Zbyszko (Gregorius), Mike Mazurki (lo strangolatore), Charles Farrell (Beer).

When Willy Comes Marching Home (*Bill sei grande!*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: 20th Century Fox, 1950 - *produttore*: Fred Kohlmar - *regía*: John Ford - *soggetto*: riduzione del romanzo di Sy Gomberg - *sceneggiatura*: Mary Loos e Richard Sale - *fotografia*: Leo Tower - *musica*: Alfred Newman - *scenografia*: Lyle Wheeler e Chester Gore - *attori*: Dan Dailey (Bill Kluggs), Corinne Calvet (Yvonne), Colleen Townsend (Marge Fettles), William Demarest (pa Kluggs), James Lydon (Charles Fettles), Mae Marsh (Mrs. Fettles), Charles Halton (Mr. Fettles), Evelyn Varden (Mrs. Kluggs).

She Wore a Yellow Ribbon (*I cavalieri del nord-ovest*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: Argosy Pictures-R.K.O., 1949 - *produttore*: Merian C. Cooper - *regía*: John Ford - *soggetto*: riduzione di un racconto di Janes Warner Bellah - *sceneggiatura*: Frank Nugent e Laurence Stallings - *fotografia* (in technicolor): Winton Hoch e Harvey Gould - *musica*: Lucien Caillet - *scenografia*: Joe Kish e James Bosevi - *costumi*: Michael Meyers e Ann Pek - *attori*: John Wayne (il capitano Brittles), John Agar (tenente Cornill), Joanne Dru (Olivia), Ben Johnson (sergente Tyree), Harry Carey jr. (sottotenente Benneck), Victor McLanglen (sergente Quincannon), George O' Brien (maggiore Allshard), Mildred Natuwick (signora Allshard), Arthur Shields (dott. O' Laughlin).

Wagonmaster (*La carovana dei mormoni*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: Argosy Pictures, 1950 - *produttori*: John Ford e Merian C. Cooper - *regía*: John Ford - *soggetto e sceneggiatura*: Frank Nugent e Patrick Ford - *fotografia*: James Basevi - *attori*: Ben Johnson (Tommy); Joanne Dru (Linda), Harry Carey jr. (Sandy), Ward Bond (Wiggs), Charles Kemper (Shiloh Clegg), Alan Mowbray (dott. Hall), Jane Darwell (Luisa), Francis Ford (Pistry).

Rio Grande (*Rio bravo*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: Republic, 1950 - *produttori*: John Ford e Merian C. Cooper - *regía*: John Ford - *soggetto*: una serie di articoli di James Warren Bellah, pubblicati sul « Saturday Evening Post » - *sceneggiatura*: James Kevin McGuinnes - *fotografia*: Bert Glennon - *attori*: John Wayn (col. Yorke), Maureen O'Hara (Mrs. Yorke), Ben Johnson (Troppen Tyree), J. Carrol Naish (il generale), Claude Jarman jr. (Jeff Yorke), Chill Willis, Victor McLanglen, Grant Withers.

The Elusive Pimpernel (*L'inafferrabile Primula Rossa*) - *origine*: Gran Bretagna - *produzione*: Archers, 1949 - *produttori*: M. Powell ed E. Pressburger - *regía e sceneggiatura*: Michael Powell ed Emeric Pressburger - *soggetto*: riduzione del romanza della baronessa Orczy - *fotografia* (in tecnicolor): Christopher Chillis - *musica*: Brian Easdale - *attori*: David Niven (Sir Percy Blakeney), Margaret Leighton (Lady Blakeney), Arlette Marchal (contessa Tournay), Danielle Godet (contessina Tournay), Cyril Cussack (Chauvelin), Robert Coote (Sir Andrew Foulker), David Hutchenson (Lord Dewhurst).

Gone to Earth (*La volpe*) - *origine*: Gran Bretagna - *produzione*: London film, 1950 - *produzione, regía e sceneggiatura*: Michael Powell ed Emeric Pressburger - *soggetto*: riduzione dell'omonimo romanzo di Mary Webb - *fotografia* (in technicolor): Christopher Chillis - *Musica*: Brian Easdale - *scenografia*: Hein Henckroth - *attori*: Jennifer Jones (Hazel Woodrus), David Farrar (Jack Reddin), Cyril Cussack (Edward Marston), Sybil Thorndyke (Mrs. Marston), Edmond Knight

(Abel Woodrus), High Griffith (Vessons).

Riding High (*La gioia della vita*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: Paramount, 1950 - *produttore*: Frank Capra - *regía*: Frank Capra - *soggetto*: riduzione, ad opera dell'autore, del racconto « Broadway Bill » di Marc Hellinger - *sceneggiatura* - Robert Riskin - *fotografia*: George Barnes - *musica*: Victors Young - *scenografia*: Dreier, Tyler e Kuri - *attori*: Bing Crosby (Dan Brooks), Coleen Gray (Alice), Frances Gifford (Margaret, sorella di Alice), Charles Bickford (J. L. Higgins), Oliver Hardy.

Cuori senza frontiere - *origine*: Italia - *produzione*: Lux Film, 1950 - *produttore*: Carlo Ponti - *regía*: Luigi Zampa - *soggetto e sceneggiatura*: Pietro Tellini - *collaborazione alla sceneggiatura*: Stefano Terra - *fotografia*: Carlo Montuori - *musica*: Carlo Rustichelli - *scenografia*: Aldo Buzzi - *attori*: Gina Lollobrigida (Donata), Raf Vallone (Domenico), Erno Crisa (Stefan), Cesco Baseggio (Giovanni Sebastian), Enzo Stajola (Pasqualino), Ernesto Almirane (il nonno), Gino Cavalieri, Gianni Cavalieri, Silvia Curetti, Fabio Neri, Mario Sestan, Antonio Catiana, Giordano Cesini e un gruppo di ragazzi triestini.

Persiane chiuse - *origine*: Italia - *produzione*: Lux film-Rovere film, 1951 *produttore*: Luigi Rovere - *regía*: Luigi Comencini - *soggetto e sceneggiatura*: Massimo Mida, Gianni Puccini, Franco Solinas e Sergio Sollima - *fotografia*: Arturo Gallea - *musica*: Carlo Rustichelli - *scenografia*: Luigi Ricci - *attori*: Eleona Rossi (Sandra), Massimo Girotti (Roberto), Giulietta Masina (Pippo), Liliana Gerace (Lucia), Cesarina Gherardi (Gianna), Antonio Nicotra (Barale), Renato Baldini (Primavera), Sidney Gordon (commissario Di Maso), Adriana Sivieri (Iris), Goliarda Sapienza (la suora).

Retour a la vie (*Ritorna la vita*) - *origine*: Francia - *produzione*: Jacques Reitfeld et Film Marceau, 1949 - *produttore*: Constantin Geftman - *musica*: Paul Misraki.

Primo episodio (Le retour de Jean) - *regía*: Henri-Georges Clouzot - *soggetto e sceneggiatura*: H.-G. Clouzot e Jean Ferry - *fotografia*: Louis Page - *scenografia*: Max Dony - *attori*: Louis Jouvet (Jean Girard), Leo Lapara (Bernard), Brochard (il proprietario), Monette Dinai (Juliette), Jo Fest (una profuga).

Secondo episodio (Le retour d'Antoine) - *regía*: Georges Lampin - *soggetto e sceneggiatura*: Charles Spaak - *fotografia*: Nicholas Hayer - *scenografia*: Emile Alex - *attori*: François Perier (Antoine), Patricia Roc (Evelyne), Tanis Crandler (Capt. Betty), Gisèle Préville (Lilian).

Terzo episodio (Le retour de tante Emma) - *regía*: André Cayatte - *soggetto e sceneggiatura*: Charles Spaak - *fotografia*: René Gaveau - *scenografia*: Emile Alex - *attori*: Bernard Blier (Gaston), Jeanne Marken (zia Berta), Mme de Revinsky (zia Emma), Lucien Nat (Charles), Nane Germon (Henriette).

Quarto episodio (Le retour de René) - *regía*: Jean Déville - *soggetto e sceneggiatura*: Noël Noël e Charles Spaak - *fotografia*: Nicholas Hayer - *scenografia*: Emile Alex - *attori*: Noël Noël (René), Crone (lo zio), François Patrice (Poirier jr.).

Quinto episodio (Le retour de Louis) - *regía*: Jean Dréville - *soggetto e sceneggiatura*: Charles Alex - *fotografia*: Louis Page e R. Weiss - *scenografia*: Emile Alex - *attori*: Serge Reggiani (Louis), Anne Campion (Elsa), Cécile Didier (la madre di Louis), Elisabeth Hardy (Yvonne), Paul Franken (il sindaco), Leonce Cornet (Girolet).

La valse de Paris (*Il valzer di Parigi*) - *origine*: Francia - *produzione*: Lux film-Parigi, 1949 - *produttore*: J. Rivière - *regía*: Marcel Achard - *soggetto e sceneggiatura*: Marcel Achard - *fotografia*: Christian Matras - *musica*: Jacques Offenbach - *scenografia*: André Clavel - *costumi*: Georgette Fillion - *attori*: Pierre Fresnay (Offenbach), Yvonne Printtemps (Ortensia), Noelle Norman (Marie), Jacques Charon (Berthelier), Denise Provence Brigitte), Robert Manuel (Dupuis).

Rassegna della stampa

Il film come opera d'arte

Dal n. 5 della rivista « Neue Film-Welt », che si stampa nella Germania orientale, riportiamo per il suo particolare interesse il seguente articolo:

«Sono ormai cinque anni che la giovane cinematografia tedesca lotta per un suo rinnovamento. Il cinema nazista rispecchiava anche troppo chiaramente la politica culturale alla Göbbels. Schiere di film divertenti, che dovevano distogliere l'attenzione delle masse degli spettatori dalla realtà, si alternavano con pellicole che servivano il disumano odio razziale fascista (*Süss l'ebreo*), od orrori come il cosiddetto programma di eutanasia (*Io accuso*), oppure appoggiavano la già perduta guerra di aggressione (*Kolberg*).

Se è vero che il rifiuto di simili films (vere scuole dell'odio) fu un fatto ovvio dopo il 1945, non però tutti i responsabili condannarono il carattere reazionario di quella produzione, portatrice di una ideologia piccolo-borghese, antirealista e falsa. Il sogno, in mille modi variato, della felicità che capita tra capo e collo e non è conquista sociale, fa da correlativo al motto « Faber suae quisque fortunae ». Lí l'attesa ozioso che « le circostanze » un giorno migliorino, o che almeno « il destino » in qualche caso faccia un'eccezione — qui la propaganda dei metodi liberal-borghesi, che in ultima istanza fan sí che uno calpesti l'altro, onde poi innalzarsi sui corpi schiacciati dei « deboli ». E sopra a tutto l'amore, sempre presente, per concedere un surrogato della vera, grande, universale felicità umana.

No, è chiaro, anche quei films di divertimento dovevano scomparire, poiché essi rappresentavano in modo falso la vita, le sue energie e le sue leggi di sviluppo: perché essi non assolvevano ai veri compiti dell'epoca. Essi sono sempre caratterizzati da un falso rapporto di forma e contenuto, essi presentano un contenuto morto e putrefatto in una forma sciatta, nel migliore dei casi.

Perciò il rinnovamento della cinematografia tedesca doveva partire dal contenuto. Perciò essa doveva anzitutto conquistarsi degli artisti che conoscessero la realtà, che cercassero la verità e volessero con la rappresentazione di questa servire il progresso e la pace. Essi dovevano studiare le leggi di sviluppo della società umana, cercare la verità, e prendere partito per il bene, per il nuovo, per l'avvenire, mettendo la propria arte al servizio dell'uomo.

Questa posizione realista e umanistica era il contenuto — si può anche dire la tendenza — dei migliori films della nuova produzione cinematografica tedesca, della DEFA. Il grande merito di Wolfgang Staudte, che ci ha dato il primo film tedesco del dopoguerra (*Gli assassini sono tra noi*), sta nell'aver fatto cambiare rotta con un colpo di timone alla cinematografia tedesca, nell'aver messo spietatamente a nudo la natura del militarismo fascista, nell'essere animato da un profondo amore per gli uomini pacifici, da odio profondo per i criminali di guerra. Di anno in anno aumenta il valore di questo film, che a ragione entrerà a far parte della storia del cinema: esso mostra — come appare sempre piú chiaro — che la caduta dell'assassino fascista, che oggi si ammanta sotto pacifiche vesti, per ripren-

dere un giorno la sua vera figura e portare il popolo a un nuovo massacro, non è un caso isolato. Lo sviluppo della Germania occidentale dà a questo film un significato straordinariamente pertinente ed attuale.

Dall'esempio del brusco passaggio dagli ultimi films nazisti (ad esempio *Kolberg*) ai primi films della DEFA (ad esempio *Gli assassini sono tra noi*) il rinnovamento della cinematografia tedesca a partire dal contenuto risalta in maniera particolarmente evidente. Ma con ciò lo sviluppo artistico non si è certo chiuso, al contrario è appena ai suoi inizi. Si dice che nuovi contenuti producono nuove forme: questo però non avviene automaticamente, ma è un processo creativo che impegna tutte le forze dell'artista.

Wolfang Staudte, ad esempio, si accorse evidentemente che la forza, la profondità e il senso di orrore che egli intendeva esprimere nel suo film non potevano essere rappresentate in forme piatte e convenzionali tipiche del cinema tedesco dell'epoca fascista. Non è un caso che nella ricerca di mezzi espressivi adeguati, egli si sia rifatto indietro a forme espressioniste, ricollegandosi nelle libere posizioni della macchina da presa e nella illuminazione espressionista (per esempio delle rovine notturne), come pure talvolta nella recitazione, all'alto livello artistico della scuola tedesca del film muto: giacché la piattezza accademica del precedente periodo non corrispondeva all'appello appassionato e sconvolgente contenuto nell'argomento del suo film. Scopi analoghi ha perseguito il cosiddetto neorealismo italiano, che rappresenta un colpo assestato contro la piattezza accademica delle forme filmiche, e cerca di portare nel film, con un contenuto basato sulla verità documentaria, le forme appunto del documentario, della osservazione quotidiana. Oggi però i principali iniziatori di questo stile (Rossellini ad esempio) ricominciano a civettare con il gusto di Hollywood: perciò questo promettente tentativo è sul punto di degenerare a piatto naturalismo, e giunge fin quasi a dare nuove grazie formali ai films americani.

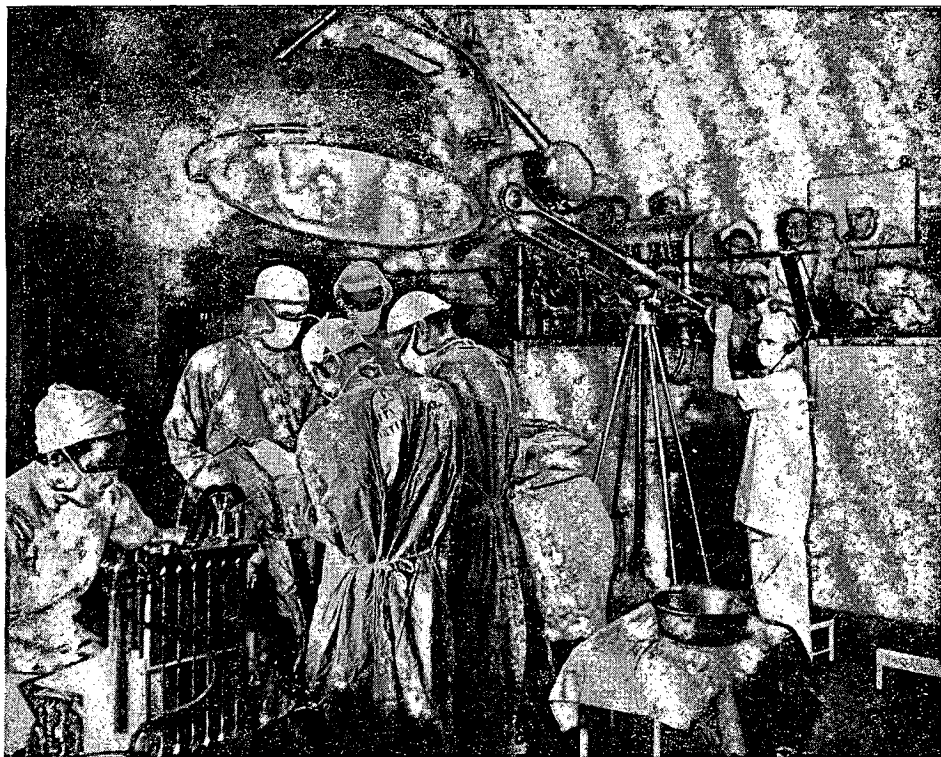
Questi esempi servono a mettere in luce che nel cinema, come in genere in tutta l'arte, non ci sono forme valide eternamente, ma che il fine cui sempre deve tendere l'artista è il vero rapporto di forma e contenuto. La elaborata e complessa forma classica, diventa un gioco gratuito, se non le corrisponde un adeguato contenuto. E il più profondo e vero contenuto non può sortire il suo pieno effetto, se non trova una forma corrispondente.

La nostra nuova cinematografia, mi pare, non ha trovato ancora le forme corrispondenti ai nuovi contenuti. Forme nuove di racconto devono essere individuate specialmente per i films allegri, le commedie, musicali, ecc. Ma anche nel campo del film serio è necessario approfondire e arricchire i mezzi di espressione (per esempio nella trattazione nuova di avvenimenti storici). Ciò ci obbliga a un esatto studio della nostra tradizione cinematografica, e contemporaneamente alla considerazione dello sviluppo raggiunto nelle democrazie popolari, che lavorano alla edificazione di un'arte cinematografica sostenuta da uno spirito nuovo: ma soprattutto alla conoscenza del cinema più progredito del mondo, quello sovietico. Questa situazione obbliga tutti gli uomini di cinema, che vogliano costruire i loro films su un nuovo contenuto, sulla realtà sociale, a mettersi decisamente sulla via del miglioramento e dell'arricchimento del cinema, dei suoi mezzi di espressione, della recitazione, della fotografia, della scenografia e della regía, della musica, del montaggio, ecc.

La discussione sul formalismo ci ha messo in guardia dal cadere in vacui calligrafismi. Ciò però non deve portare l'errore, di fare del cinema senza operare anche sul piano degli esperimenti formali, senza la ricerca cioè di forme adeguate al nuovo contenuto. E' necessario sviluppare quelle forme più consone a far comprendere agli spettatori i nuovi contenuti, e con la massima, più profonda energia.

Kurt Maetzig

(Trad. di P. Chiarini)

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34-734

Una trasmissione televisiva durante un'operazione chirurgica

S. M. EISENSTEIN: *Kermesse funèbre (operatore Tissè)*

S. M. EISENSTEIN: *Kermesse funèbre (operatore Tissè)*

S. M. EISENSTEIN: *Kermesse funèbre (operatore Tissè).*